

PALAIS

**INTENSE
PROXIMITÉ**

20 AVRIL

**- 26 AOÛT
2012**

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

**IDENTITÉ ET ETHNICITÉ
MYTHES, RITUELS ET TRADITIONS
LA MÉTHODE ANTHROPOLOGIQUE**

UNLEARN

+

ANNEXES / GLOSSAIRE / BIBLIOGRAPHIE

#1

DE

TOKYO

EDITO

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour proposer à ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants et des professionnels de l'éducation, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger sa visite des espaces et des expositions.

Pour permettre plusieurs entrées et plusieurs niveaux de lecture, ce dossier s'articule en trois grandes parties offrant chacune des ressources de diverses natures.

La première partie est consacrée à une présentation générale de l'évènement analysé sous l'angle de quelques grandes notions, fils conducteurs du propos.

Encadrant le texte principal, des outils de références permettent par des apostilles de compléter ses connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé tandis qu'une flèche du temps déroule en bas de page un choix de dates-clés, prétexte à élargir le propos par une lecture comparée - événements sociaux-politiques, monde des idées et grands courants de pensée, histoire des musées et grandes expositions, monde de l'art et de la culture.

En fin d'ouvrage, une annexe rassemble :

- un **glossaire** reprenant des notions plus génériques afférant aux arts visuels, à l'histoire de l'art et de l'exposition, aux techniques et aux matériaux ;

- un **recueil** de quelques extraits de textes et reproductions de documents iconographiques pour favoriser une mise en perspective de points de vue, différents ou complémentaires à travers les époques et poursuivre le débat.

- une **bibliographie/filmographie** contextuelle.

Sommaire :

Présentation générale	p 2
1. Questions d'identité	p 6
Le corps individuel / le corps social	p 6
Identité / Ethnicité	p 10
2. Déclinaisons sur l'environnement	p.14
Territoire	p.14
Mythes, rituels et traditions	p.16
Archéologie, mémoire, archivage, histoire	p.20
3. Un mouvement du passé vers l'avenir	p.24
La méthode anthropologique mise en jeu	p.24
Revendiquer	p.28
<i>Unlearn</i>	p.30
Liste complète des artistes et invités	p.32
Glossaire	p.33
Annexes	p.35
Bibliographie / Filmographie	p.39
Zoom Educalab	p.40
Informations pratiques	p.41

Contributeurs : Marion Buchloh-Kollerbohm, Pierre Caron, Catalina Martinez-Breton, Tanguy Pelletier, Fanny Serain, Adeline Wessang.

Illustration en couverture : Portrait de Matthew Henson, en référence au travail de l'artiste Terry Adkins.

LA TRIENNALE - INTENSE PROXIMITE

UN ETAT DES LIEUX

Une triennale fait partie d'une typologie d'évènement culturel de rayonnement international, trouvant son origine dans les expositions universelles initiées au XIX^e siècle. Une triennale d'art contemporain se donne pour mission de montrer les récentes évolutions de l'art actuel, en tenant compte des mutations esthétiques en cours, ainsi que des récents changements géopolitiques. Elle a la particularité de problématiser des sujets liés à la politique, à la géo-politique mondiale et, bien entendu, aux problématiques artistiques du moment. Certaines manifestations de ce type ont vu le jour dans des contextes de fragilité, de transition, politique ou sociale : >**documenta** par exemple, évènement quinquennal ayant vu le jour en 1955 sous l'impulsion du conservateur Arnold Bode (1900-1977) à Kassel. Ce peintre et professeur d'art souhaite alors montrer au public allemand les œuvres jadis décriées par les nazis, qui les considéraient comme de « l'art dégénéré ». Au fil des ans, l'exposition s'est de plus en plus attachée à montrer l'art contemporain. Citons également la >**Biennale de Johannesburg**, créée en 1995 après la fin de l'Apartheid et un an après les premières élections démocratiques en Afrique du Sud à l'issue desquelles Nelson Mandela (né en 1918) devient Président de l'Afrique du Sud. L'enjeu de cette biennale était la construction de l'image que la nouvelle nation voulait donner d'elle-même, ainsi qu'un positionnement sur la scène internationale. Citons enfin *Prospect New Orleans* (2008), tout à la fois biennale et projet urbain visant la reconstruction d'une ville dévastée par un ouragan.

En cela, les biennales ou triennales artistiques sont à envisager comme un terrain critique, propice à l'expérimentation, aux créations événementielles et offrant aux artistes et aux *curators*, ainsi qu'au public, une alternative aux musées et aux institutions artistiques aux programmations plus régulières.

> **documenta** : La 5^e édition (1972), consacrée aux mythologies individuelles et dont le commissariat fut confié à Harald Szeemann (1933-2005), est probablement le premier évènement qui fait se croiser art contemporain, archéologie et ethnologie. La manifestation s'éloigne des arts plastiques traditionnels et dépasse les frontières de la discipline en privilégiant les formes d'expression émergentes.

> **Biennale de Johannesburg** : *Africus*, première édition de la Biennale en 1995, remporte un vif succès. La direction artistique de la seconde édition, *Trade Routes : History and Geography* en 1997, est confiée à Okwui Enwezor. Décidé à ne pas adopter les mêmes stratégies curatoriales que ses prédécesseurs sud-africains, Lorna Ferguson et Christopher Till, il s'entoure de six co-commissaires d'origine différente travaillant tous sur des questions d'identité au sein du monde globalisé, et leur demande à chacun de produire une exposition en abolissant les pavillons nationaux et toute forme de nationalisme.



Hans-Rucker-co, *Oasis 7*, documenta 5, 1972

La Triennale, précédemment sous-titrée *La Force de l'Art*, est une manifestation dont l'objectif est de présenter une vision de la scène artistique contemporaine. *La Force de l'Art*, comme la triennale de la Tate Modern à Londres, s'attachait jusqu'alors à présenter au public la scène nationale - tant les artistes français que les artistes étrangers vivant en France - mais la triennale 2012 dont le commissariat est confié à Okwui Enwezor se propose d'élargir le champ d'investigation, ce dernier envisageant cet évènement non pas comme une exposition au sens strict du terme, mais davantage comme une plateforme d'idées. Il rejoint en cela la conception selon laquelle une biennale ou une triennale jouent, d'une part, un rôle crucial dans les échanges artistiques internationaux et provoquent, d'autre part, le débat concernant ce qui est communément nommé la « périphérie » du monde de l'art. Enfin, un évènement de l'envergure de La Triennale comporte une portée politique car la question de la situation géopolitique actuelle y est abordée, dans une perspective d'avenir, et non tournée vers le passé. Il est intéressant, de ce point de vue, de souligner que, pour Okwui Enwezor, un évènement tel que La Triennale se dresse contre une conception hégémonique et ethnocentrée de l'art.

UN COMMISSAIRE ENGAGÉ

"Selon moi, faire une exposition se manifeste par un engagement actif dans la recherche. Le spectateur adopte lui aussi une posture de chercheur au fil de son expérience de l'exposition. C'est ainsi que j'entends lui transmettre des idées, l'ouvrir à certaines pensées." Okwui Enwezor en conversation avec l'écrivain allemand Joachim Bessing.

La troisième édition de La Triennale d'art contemporain a donc été confiée à Okwui Enwezor, théoricien et commissaire d'exposition indépendant nigérian expatrié aux Etats-Unis. Il a essentiellement travaillé en Amérique du Nord, avant de prendre la tête de la Haus der Kunst de Munich en 2011. Salué pour le travail accompli sur *Trade Routes : History and Geography* (1997), seconde édition de la Biennale de Johannesburg, il est nommé directeur de documenta 11 en 2002, qui était axée sur la question de la **>mondialisation**. Okwui Enwezor avait pris la décision de délocaliser cette documenta, rompant avec la tradition d'une exposition monumentale dans un seul et même lieu à Kassel. L'exposition s'était déployée sur quatre continents, avec cinq plateformes différentes. Les quatre premières proposaient des débats et des interventions publiques, alors que la cinquième plateforme s'apparentait davantage à une exposition traditionnelle. En cela, documenta 11 réitérait ce que proposait *Trade Routes*, soit les principes de co-commissariat et de système de l'exposition-plateforme, avec événements associés (conférences, projections de film, etc.).

Il explique son approche dans le catalogue de *Trade Routes* en défendant notamment la construction de nouvelles « zones de contact », existant « au-delà des cultures, des positions économiques et des affiliations politiques ». En cela, l'ouverture du champ artistique à d'autres formes d'expression, ainsi que l'élargissement du territoire de l'exposition à proprement parler, sont les principes forts de son commissariat.

Pour La Triennale 2012, Okwui Enwezor s'est entouré de quatre commissaires associés venus d'horizons différents :

- Mélanie Bouteloup est co-fondatrice et directrice de Bétonsalon, un centre d'art et de recherche intégré au sein de l'université Paris 7. Les projets qu'elle met en oeuvre associent des groupes de travail à géométrie variable. A travers ceux-ci, elle s'efforce d'inscrire la recherche et l'expérimentation dans la société.
- Emilie Renard est une critique d'art et commissaire d'exposition qui s'interroge sur les modalités du recours à la fiction dans l'art. Elle est responsable du programme d'expositions à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Lyon où elle enseigne.
- Claire Staebler est critique d'art et commissaire d'exposition. Elle a été *curator* au Palais de Tokyo de 2002 à 2007, puis directrice artistique du PinchukArtCentre à Kiev (Ukraine) de 2007 à 2009.
- Abdellah Karroum, chercheur et commissaire d'exposition basé entre Paris et Rabat (Maroc). Son travail concerne les questions de création d'espaces et le vocabulaire de l'art. En 2002, il fonde à Rabat L'appartement 22, un lieu de rencontres et d'expositions.

Les commissaires associés ont travaillé conjointement, en confrontant leurs influences et leurs points de vue sur des sujets aussi variés que la littérature, le cinéma ou des événements liés à l'actualité, le processus du commissariat se voulant avant tout collaboratif.

> Mondialisation (ou Globalisation)* : Phénomène caractérisé par l'effacement progressif des frontières nationales, qu'elles soient productives ou financières. Comme l'écrit Chantal Ponbriand dans l'introduction au colloque intitulé *Images de Conflits / Conflits d'Images*, qui s'est tenu le 23 mai 2009 au Jeu de Paume, « La mondialisation accélère et amplifie les différences, autant qu'elle renforce l'idée de communauté. »

>Homi K. Bhabha : Grande figure des études postcoloniales, Homi K. Bhabha est né en 1949 à Mumbai en Inde. A l'origine des études postcoloniales initiées dans les années 1980 sur les campus américains, on retrouve des universitaires issus de pays anciennement colonisés, la plupart d'origine indienne. Les études postcoloniales proposent de sortir de la *colonialité*, dans le but de penser le monde de manière différente, en récusant le point de vue *ethnocentré* communément adopté et en proposant une organisation du monde sans centre, ni périphérie. Elles se concentrent essentiellement sur la notion d'identité et ont pour but la reconnaissance des identités minoritaires, de ceux que le discours colonial avait exclus.

INTENSE PROXIMITE

« ... les fleurs fragiles de la différence ont besoin de pénombre pour subsister. » Claude Lévi-Strauss

Intense Proximité fait dialoguer les notions de proche et de lointain dans le contexte postcolonial actuel. La post-colonialité désigne l'ensemble des pensées qui analysent la période coloniale et les situations qui en découlent dans le contexte de décolonialisation. Elle incite aussi et surtout au dépassement de ce modèle, notamment dans les rapports internationaux. Ces théories critiques sont les héritières de champs d'étude qui se sont développés à partir des années 1960, en rapport avec les mouvements de décolonisation et d'émancipation des minorités culturelles ou ethniques. *Intense Proximité* s'intéresse d'une part aux relations transfrontalières et propose, d'autre part, un aller-retour constant entre présent et passé, couvrant la période comprise entre le début du XX^e siècle et le début du XXI^e et visant à envisager le futur.

« L'idée fondamentale des études postcoloniales est à mes yeux la suivante. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, alors qu'une partie du monde créait des nations, des citoyens, des Droits de l'Homme, alors que l'Europe produisait ces idées extrêmement importantes et radicales, elle produisait simultanément des savoirs orientalistes, des stéréotypes, des *indigènes*, des individus qui se voyaient refuser la citoyenneté. En même temps qu'elle produisait de la *civilité*, elle produisait de la *colonialité*. Cette contradiction profonde est celle de la modernité elle-même. Et elle demeure manifeste aujourd'hui, dans les contradictions du processus de mondialisation. » Homi K. Bhabha in *Sciences Humaines* (n°183, juin 2007)

La Triennale se réfère au rôle des ethnologues et des anthropologues tels que Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Marcel Mauss (1872-1950) ou Marcel Griaule (1898-1956), qui ont été parmi les premiers à s'intéresser « à ce qui est lointain » dans le but de le rendre plus proche. Comme en résonance à cela, Okwui Enwezor déclare : « Le proche reste lointain tant qu'on peut on le maintenir à distance ». L'enjeu de La Triennale sera donc, à partir de ces rapports de distance liés au contexte de la mondialisation, d'essayer d'en proposer des lectures et des formes. Toutefois, ce n'est pas tant l'ethnographie en tant que telle qui intéresse Okwui Enwezor, qu'une « poétique » de cette discipline : « Le point de départ de la Triennale – que l'on pourrait définir comme une poétique de l'ethnographie – souligne les techniques issues de diverses disciplines qu'utilisent les artistes pour mettre en lumière le renouveau du savoir historique ». Citons à titre d'exemple *In the Street* (1948) d'**Helen Levitt** (1913-2009), film muet tourné dans les rues animées du quartier de Spanish Harlem à New York. Les images en noir et blanc montrent la vie quotidienne des habitants de ce quartier défavorisé : des enfants jouant dans les rues, des personnes âgées discutant... Helen Levitt pose un regard subjectif, artistiquement engagé, politiquement progressiste sur une ville qu'elle connaît bien. Ainsi, comme le nota le photographe Walker Evans (1903-1975), « le travail d'Helen Levitt peut être appelé "anti-journalisme" ». Nous sommes ici dans le domaine de l'art et dans la poésie, pas dans un reportage.



Helen Levitt,
In the Street,
1948

UNE MANIFESTATION PLURIELLE

La Triennale 2012 fait également écho à la conception élargie de l'art contemporain d'Okwui Enwezor : des œuvres de jeunes artistes contemporains côtoient des pièces plus anciennes, une variété de supports est présentée (dessin, peinture, sculpture, photographie, vidéo, film, installation, texte), différentes visions se croisent au gré de différents médias.

Le projet se déploie dans l'ensemble des espaces du Palais de Tokyo, ainsi que dans plusieurs lieux situés à Paris et en banlieue : Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, le centre d'art contemporain d'Ivry - Le CREDAC, Galliera - Musée de la Mode de la Ville de Paris, les Instants Chavirés, Les Laboratoires d'Aubervilliers, le Musée du Louvre. Ces lieux associés contribuent à élargir le champ de La Triennale, en proposant une programmation collaborative, sous la forme d'expositions personnelles ou collectives, de rencontres, de projections, de débats.

Ajoutons que la Triennale offre un parti pris pour le moins atypique en ce qui concerne sa scénographie au sein des lieux d'exposition, puisque l'agencement des œuvres n'est ni chronologique, ni thématique, de sorte qu'un dialogue puisse s'instaurer entre certaines pièces, parfois même de manière inattendue. Ainsi, une multitude d'interprétations est possible, permettant au visiteur d'élargir son champ de vision. Ajoutons qu'il n'y a pas de parcours pré-établi pour le visiteur au Palais de Tokyo, où l'exposition se répartit sur trois niveaux. Il peut aussi choisir d'articuler son parcours en fonction de l'*Anthologie* : une quarantaine de textes traitant des questions du proche et du lointain, de l'identité, de l'altérité et de la transformation de cette notion au cours du XX^e siècle. L'absence de parcours formaté dans un espace s'apparentant davantage à une friche industrielle qu'à un *white cube** n'est en aucun cas dû au hasard : de cette façon, le visiteur se sent libre dans sa manière d'appréhender le projet et donc, par extension, *libre penseur*. La place et le rôle du spectateur sont au cœur de la démarche d'Okwui Enwezor, qui souhaite ainsi responsabiliser ce dernier.

Ainsi La Triennale peut tout à fait être assimilée à une entité fluctuante, prenant une forme nouvelle dès l'instant où elle est abordée différemment, qu'il s'agisse du parcours de visite ou des portes d'entrée thématiques proposées dans ce document. Dans cette perspective, le cahier pédagogique n'a pas pour vocation d'offrir une lecture figée, univoque, ni même exhaustive, mais au contraire de proposer un socle commun de réflexions.

« Il faut désapprendre avant d'apprendre, disait Erasme (1469-1536), ajoutant que la première tâche est la plus difficile des deux ». Désapprendre ne signifie pas renoncer à l'expertise, mais sortir des schémas exclusifs ou réducteurs, combiner la connaissance experte et la vision prospective qui regarde loin.



1. QUESTIONS D'IDENTITE

LE CORPS INDIVIDUEL / LE CORPS SOCIAL

L'idée de proximité, exprimée dans le titre de La Triennale, nous amène à penser la présence du corps dans le rapport à l'*Autre*. Nous pouvons citer à ce sujet la célèbre phrase d'ouverture de *Masse et Puissance* (1960) d'**>Elias Canetti**: « Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu. » L'idée d'une *proximité* vécue comme une **> promiscuité**, comme une menace physique ou morale, induit la nécessité intemporelle, pour le maintien d'un ordre social, de représentations structurant la diversité des corps humains et donnant un sens à l'**>altérité**.

Au travers du XX^e siècle, la globalisation a favorisé, pour (presque) toutes les sociétés du monde, la rencontre et l'échange avec des sociétés qui leur sont étrangères. L'anthropologie a alors permis à certaines civilisations d'en étudier d'autres, aux histoires, mythes et fonctionnements sociaux jusqu'alors inconnus. Ce fut aussi le siècle de la diffusion par les médias, et au plus grand nombre, d'images de corps différenciés, d'hommes dont la couleur de peau, les vêtements, les activités et les mouvements se cristallisèrent vite en une image de l'*Autre*. La figuration de l'homme, jusque-là pilier de la représentation* artistique occidentale, s'en vit bouleversée, comme en témoigne l'éclatement progressif de la figure humaine dans les avant-gardes européennes de la période moderne*.

La figure humaine - ou plutôt, devrions-nous dire, une tentative d'évocation de cette figure - est au sein de l'œuvre de l'artiste d'origine nigériane **Marcia Kure** (née en 1970). Ses dessins décrivent des courbes, des membres, des têtes. Les personnages sont asexués, leurs postures étranges, leurs formes en deviennent presque abstraites. L'artiste semble autant insister sur leur nature d'être que sur les matériaux qu'elle utilise pour les créer, les références qu'elle met en place : leur corps sont enveloppés de ratures, de traits de crayons, se dissolvent en des coulures et des taches diffuses. Ils émergent parfois de formes géométriques abstraites. Le personnage figuré et les éléments formels deviennent alors presque impossibles à différencier. Ainsi, le spectateur est libre d'envisager la représentation comme la coalescence de ces différentes facettes : figuration, abstraction, matiérisme.

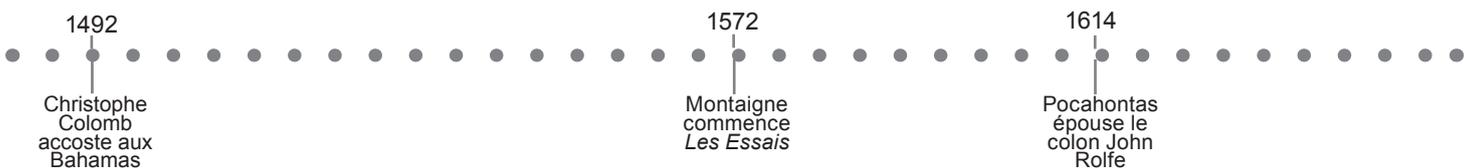


>Elias Canetti (1905-1994) est un écrivain de langue allemande, né en Bulgarie dans une famille juive séfarade, de nationalité britannique et, à de nombreux égards, représentant de ce qu'on pourrait nommer une citoyenneté européenne. Il est l'auteur d'essais, de pièces de théâtre, d'une autobiographie et d'un roman. *Masse et Puissance* est certainement son œuvre la plus célèbre et la plus ambitieuse, qui croise approches psychologique, sociologique et anthropologie. Il reçut le prix Nobel de Littérature en 1981.

>Promiscuité : On retrouve dans le mot promiscuité l'idée du mélange - la racine latine *miscere* - et on entend donc, dans son usage, la crainte du contact avec l'*Autre*. Son sens est clairement péjoratif, alors que « proximité » est un terme plus neutre.

>Altérité : Qualité essentielle de l'autre, ou encore différence caractéristique de l'être-autre (de l'autre que moi notamment).

Marcia Kure,
Split Personality III
(date)

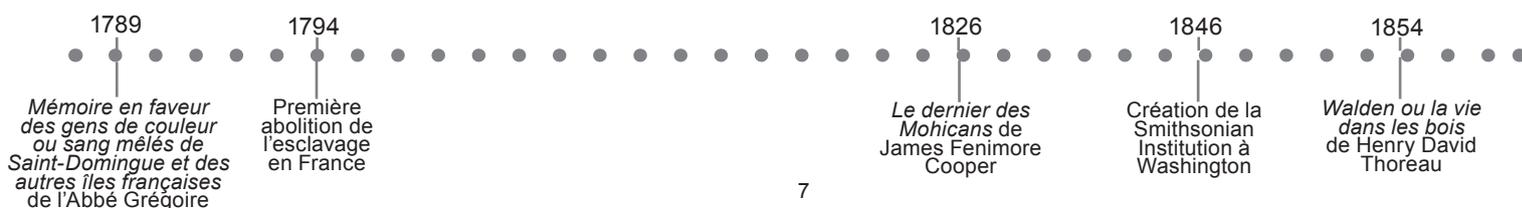




Adel Abdessemed, *Odradek*, 2011

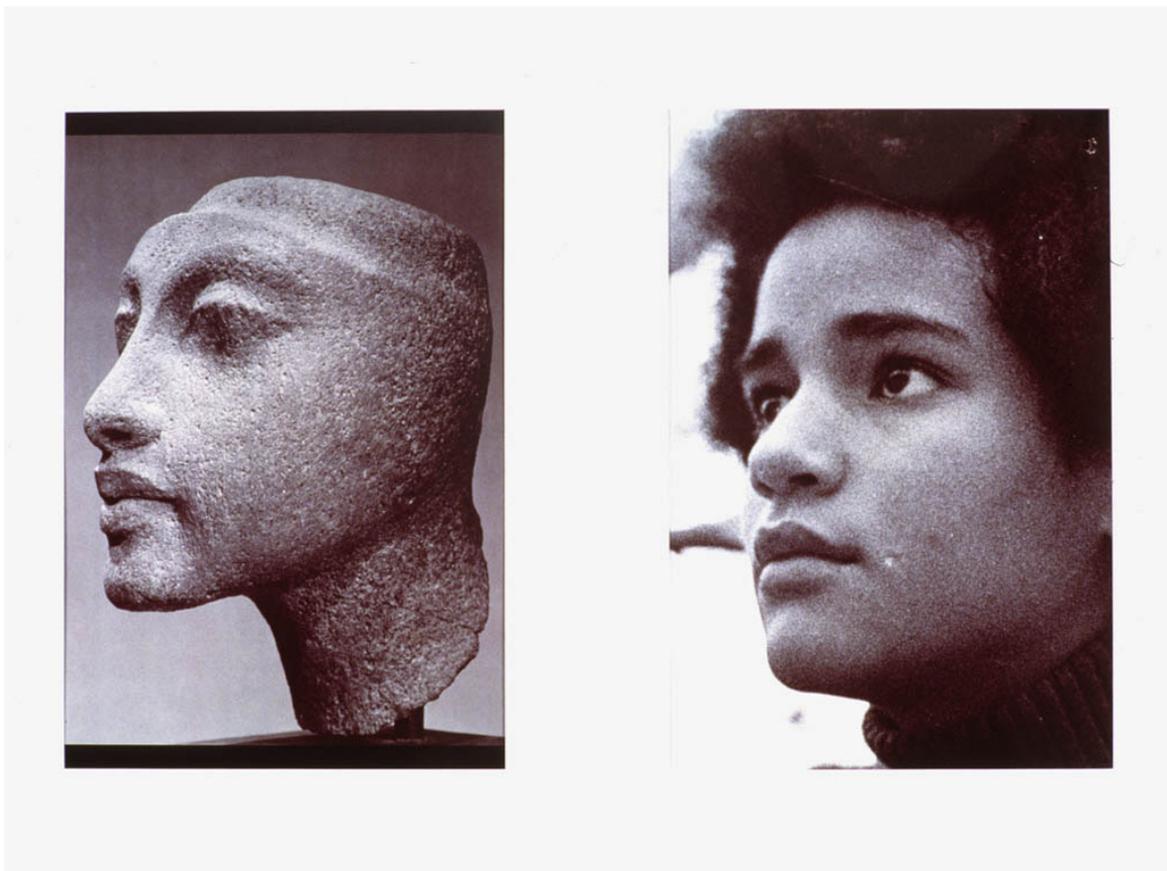
Cette transformation d'un être en une forme mouvante et incertaine est aussi très présente dans *Odradek* (2011), la vidéo de l'artiste d'origine algérienne **Adel Abdessemed** (né en 1971). On y voit huit corps enveloppés dans un tissage en laine de chameau, comme dans un fuseau les dérobant à l'œil du visiteur. Peu à peu, les corps nus, corps féminins, nous sont révélés : les huit femmes détricotent leur gaine en dansant, exposant leur nudité, jusqu'à un visage qui se trouve caché sous un masque. Leur identité et la possibilité d'un contact visuel, au moment de la révélation, semblent nous échapper encore une fois – jusqu'à ce qu'elles ôtent finalement leurs masques. Abdessemed n'hésite pas à utiliser et à mettre en scène des éléments qui peuvent paraître découler de clichés européens sur les femmes d'Afrique du Nord : soit la danseuse du ventre, femme sensuelle et libérée, soit la femme musulmane portant le voile intégral, bien évidemment soumise et prisonnière d'un système religieux et patriarcal. Cependant, l'oeuvre regorge d'autres références offrant des lectures alternatives. Le titre de l'oeuvre est le nom d'une créature mystérieuse, presque mythique, inventé par Franz Kafka (1883-1924) dans sa nouvelle *Die Sorge des Hausvaters* (1919). Une créature jamais clairement identifiable, à la fois inanimée et semblant avoir une vie propre, décrite comme un objet mais possédant des habitudes individuelles. L'artiste a aussi inclus une référence importante à la représentation de la femme comme sujet dans l'art : la signature de l'artiste sur son corps. Le procédé était originellement utilisé par Piero Manzoni (1933-1963) pour réaliser ses *Sculptures Vivantes* (1961). Celles-ci sont des personnes sur le corps desquelles il apposa sa signature et à qui il délivra des "certificats d'authenticité". Ici, il nous amène moins à nous interroger sur l'idée de *geste de l'artiste* qu'il ne résonne comme une marque de soumission à une main d'artiste si souvent masculine, la femme objet de l'oeuvre.

***L'intégrité physique** dit à la fois l'entière du corps mais aussi sa conformité à une image qu'on peut s'en former. Une atteinte à cette intégrité ne se limite donc pas à une agression de l'enveloppe physique d'un être. Une représentation de l'*Autre* basée sur une idéologie différentialiste, raciale et discriminante porte également atteinte à cette intégrité, en cela qu'elle offre à l'homme qui la subit une image dégradée de lui-même.



Nous trouvons un exemple similaire du corps comme signifiant dans l'œuvre *Miscegenated Family Album* (1994) de l'Américaine **Lorraine O'Grady** (née en 1934). Il s'agit d'une composition de photographies de sa sœur, Devonia Evangelina, et de sculptures de Nefertiti, mises côte à côte. La série photographique prend donc la forme d'un montage, dont un des mécanismes les plus évidents est la comparaison. La ressemblance entre la sœur de l'artiste et les représentations de la reine égyptienne est en effet particulièrement remarquable. Pour O'Grady, l'œuvre a, en premier lieu, un caractère cathartique : évoquer la relation troublée qu'elle entretenait avec sa sœur aînée, décédée peu de temps après leur réconciliation. Elle évoque dans son œuvre une comparaison de leur relation à celle de Nefertiti (-1370 - -1333/34) et de sa jeune sœur Mutbenret. La figure de la reine est aussi une figure d'héroïne, un modèle révérendé et jaloué. Toutefois, O'Grady semble aussi vouloir, au delà de cette démarche intimiste, embrasser une problématique plus large : celle de l'égyptologie comme domaine de l'histoire marqué par une vision **>eurocentrée**. L'artiste explique « D'une certaine façon, comme n'importe quel enfant noir, j'avais été frustré de voir le professeur pointer une carte de l'Afrique du doigt et dire « Les enfants, voici l'Afrique. A part cette partie qui est le Moyen-Orient ». De ce point de vue-là, c'est une œuvre **>afrocentrée** ». Ici, il est intéressant de remarquer que la définition de l'identité peut se faire au travers de figures tutélaires, de figures historiques, qui nous permettent de nous définir en tant qu'individu, en tant que membre d'une communauté et d'une histoire. C'est ce que représente la figure du héros.

> Ethnocentrisme : Tendance à privilégier la communauté à laquelle on appartient, à faire de sa propre culture le modèle de référence.



Lorraine O'Grady, *Miscegenated Family Album*, 1994





Isaac Julien, *Territories*, 1984

Le film *Territories* (1984) du réalisateur anglais **Isaac Julien** (né en 1960) documente deux jours du carnaval de Notting Hill. Cet événement annuel a été originellement créé à la suite des *Notting Hill race riots* de 1958 qui avaient opposé membres de la communauté caribéenne et **>Teddy Boys** des classes populaires et moyennes qui cohabitaient dans ce quartier londonien. Le but du carnaval, centré autour de la musique et de la danse, est d'inviter au partage des festivités tout en promouvant et en rendant visible une culture artistique de Trinité-et-Tobago. Les corps se meuvent, se rencontrent et participent communément à l'expérience. Si l'individu disparaît en partie dans le groupe, il ne s'agit pas ici de tenter de dissoudre les différences culturelles. Aujourd'hui encore, la revendication est celle de l'existence constitutive, au sein de la civilisation anglaise ou britannique, d'une culture caribéenne.

>Teddy Boys : Mouvement culturel qui traversa la Grande Bretagne dans les années 1950 et persiste occasionnellement aujourd'hui. Les *Teddy Boys* portent des habits inspirés de la mode des dandys Edwardiens – frocks, gilets en brocard, pantalons *slim* et chaussures à semelle de crêpe du type *creepers*. On les a souvent associés avec le *rock 'n' roll* bien qu'ils furent, avant l'avènement de cette mode, des amateurs de jazz. Une mentalité de gang se développa au sein de certains groupes de *Teddy Boys* qui furent associés à des actes de violences alors relatés dans la presse. Certains de ces gangs prirent activement part aux émeutes raciales qui éclatèrent en 1958 dans le quartier londonien de Notting Hill, et durant lesquelles de nombreux *Teddy Boys* appartenant à des gangs racistes attaquèrent des personnes noires et leur propriétés.

>Panafricanisme : Courant intellectuel développé dans la diaspora africaine, avant d'être importé en Afrique, le panafricanisme postule une conscience et une expérience commune à tous les peuples africains ou de descendance africaine. Dans sa dimension politique, le panafricanisme a inspiré quantité de projets de solidarité et de coopération politique entre les états du continent. L'idée panafricaine a germé et éclos aux Caraïbes et en Amérique du Nord à la fin du XIXe siècle. A ses débuts, il est défini comme une idéologie construite en opposition aux discriminations raciales et pour favoriser le combat des Africains et des descendants d'Africains pour l'égalité des droits. Il prône également la modernisation économique, technologique, sociale et politique pour tout le continent. Ces idées deviennent très vite très populaires chez les élites africaines étudiant alors en Europe et donnent corps aux revendications d'indépendance que ces mêmes étudiants formulent après la Seconde Guerre Mondiale. Devenus les principaux hommes politiques et intellectuels des nouveaux états africains indépendants, ils tentent d'articuler intellectuellement et pratiquement, nationalisme et panafricanisme. En 1963, à Addis-Abeba, est organisée la conférence constitutive de l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA). Cette organisation fait l'objet de nombreuses résistances et plusieurs arguments sont alors avancés : le legs colonial avec ses systèmes parlementaires, juridiques et culturels, la pauvreté des économies africaines...Récemment, le projet du président sud-africain MBeki a été présenté comme une adaptation du panafricanisme au contexte de la globalisation. (extrait du catalogue Africa Remix, Centre Georges Pompidou, 2005)



IDENTITE ET ETHNICITE

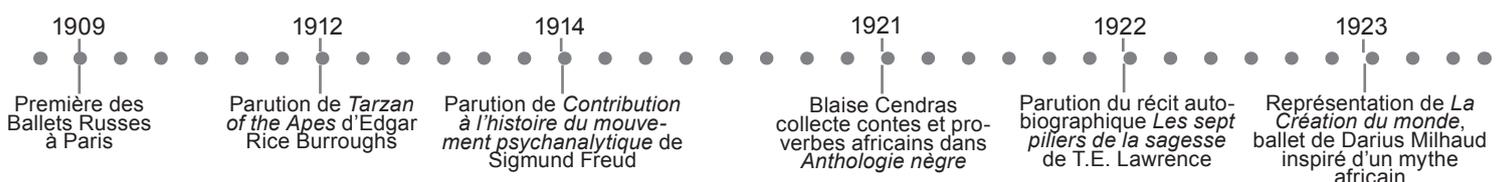
A l'origine du mot > **identité**, du latin *Idem*, il y a l'idée de similitude. L'identité d'un être au sein du groupe, c'est à la fois ce qui le différencie des autres - son individualité - et ce qui l'identifie aux autres –sur un plan culturel, religieux ou national. Elle est donc multiple au sein de la personne et découle de perceptions diverses. On comprendra alors facilement comment l'identité peut faire l'objet de représentations ou de forces discriminantes. Puisqu'elle définit un homme par comparaison à ses semblables, ou un groupe par comparaison à un autre, puisqu'elle inclut ou exclut, elle peut donner lieu à la construction de notions de normalité et d'anormalité, de supériorité et d'infériorité.

>**Identité** : Elle pourrait se définir comme l'ensemble des éléments parmi les plus permanents qui forment un être et, en cela, comme ce qui le rend égal à lui-même. Le psychanalyste américain Erik Erikson (1902-1994) conçoit l'identité comme une sorte de sentiment d'harmonie : l'identité de l'individu est le « sentiment subjectif et tonique d'une unité personnelle et d'une continuité temporelle ». Dans son rapport à la nation ou au peuple, ce serait aussi le fait pour un homme de ressembler à d'autres : par la langue, la culture, les mœurs partagés. Ici, le concept d'identité se confond avec celui d'ethnicité.

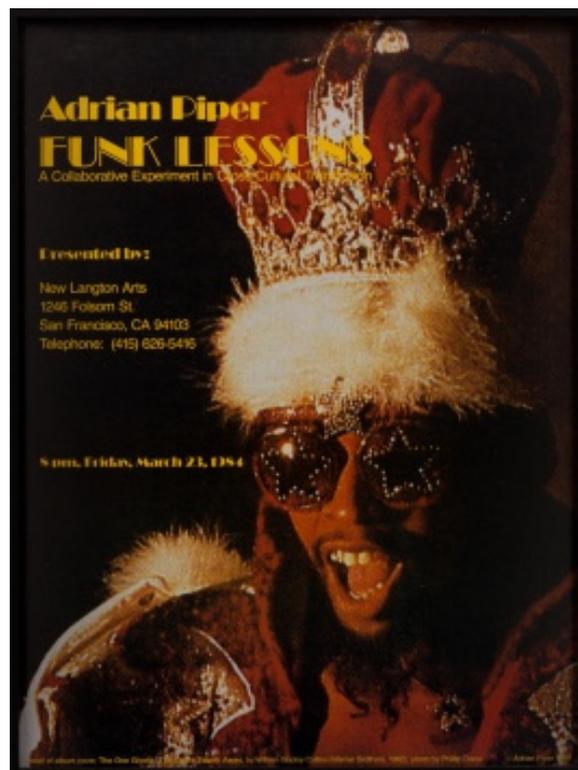


Marie Voignier,
L'hypothèse du Mokélé-Mbembé,
2011

La fiction-documentaire *L'Hypothèse du Mokele-Mbembé* (2011) de l'artiste française **Marie Voignier** (née en 1974) suit le parcours d'un explorateur, Michel Ballot, au travers du Cameroun à la recherche d'une mystérieuse créature, le Mokele-Mbembé. A travers la quête de cet animal inconnu de la zoologie (une sorte de rhinocéros à queue de crocodile et à tête de serpent), c'est la rencontre avec des hommes, avec une ethnie et la traversée d'un territoire qui nous est proposée. L'artiste joue avec les codes du récit d'explorateur, dont la prémisse met typiquement face à face l'aventurier blanc qui veut faire la lumière sur un mythe et les populations locales, leur territoire. L'œuvre nous amène à analyser, par la nécessité de décrire la créature invisible, les modes de construction d'une représentation de l'*Autre*. Chacun a vu ou connaît quelqu'un qui a vu cette créature. Si elle est bien nommée, la possibilité de la définir, d'en comprendre les mœurs, se heurte à la multiplicité des récits, qui nie au final la possibilité d'un résultat scientifique probant. En filigrane, nous semblons saisir un parallèle entre cette rencontre impossible et celle du colonisateur et du colonisé, rencontre biaisée, car basée sur une représentation par trop fictive.



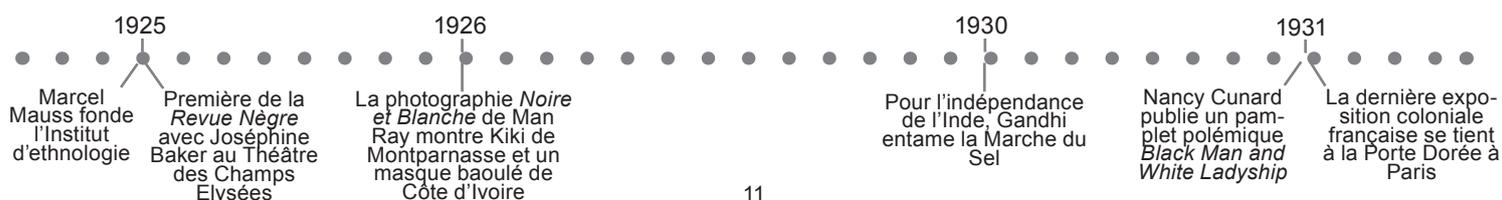
Adrian Piper's *Funk Lessons* (1983) trouve son origine dans une performance du même titre donnée à l'université de Berkeley, Californie. L'artiste américaine (née en 1948) y donna un cours-performance où elle expliqua, dans un premier temps, comment écouter puis comment danser sur la musique populaire afro-américaine. Elle décrit l'attention donnée à cette forme d'expression comme "ambiguë", puisque la musique funk est traitée dans cette performance comme un élément culturel et artistique fort, particulièrement pour la communauté afro-américaine. Adrian Piper joue avec subtilité sur un certain nombre de préjugés ethniques - la culture de la communauté noire serait centrée sur des formes d'expression populaires, les noirs dansent naturellement mieux que les blancs - qui ne sont pourtant jamais nommés. De cette manière, elle amène le spectateur à prendre conscience de ses propres représentations "raciales", tout en parodiant avec humour une certaine image de l'académie, longtemps réservée aux blancs. Elle invite progressivement les spectateurs à participer en dansant sur la musique diffusée. La *Funk Lesson* crée alors l'occasion d'une rencontre pour tous les participants : le partage permettrait aussi bien de rencontrer l'autre que de se découvrir soi-même.



Adrian Piper,
Funk Lessons Poster,
1984



Adrian Piper,
Funk Lessons Performance,
1984



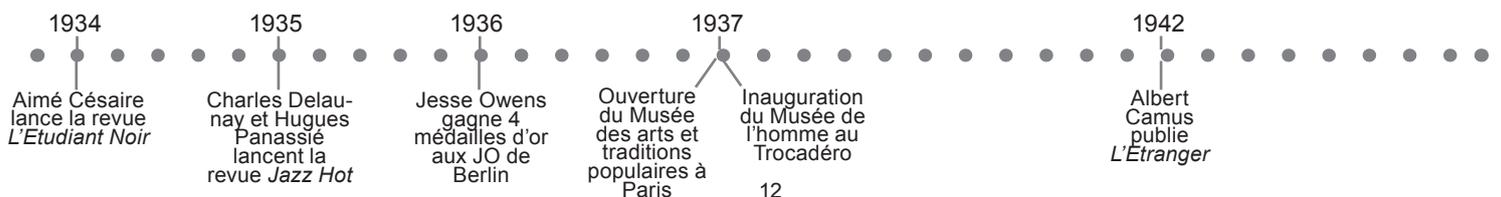
Chris Ofili est un peintre anglais (né en 1968) de descendance nigériane, membre des > **Young British Artists** et lauréat du Turner Prize* en 1998. Ses œuvres s'inspirent de et détournent le style des peintures pariétales nigérianes, tout en incluant occasionnellement des figures stéréotypées issues de la culture populaire afro-américaine, comme par exemple des films de >**Blaxploitation**. Il propose un brouillage, un remix des codes liés à la culture afro-caribéenne ou inscrits comme tels dans la représentation européenne. Il place aussi parfois ses toiles sur des bouses d'éléphants, comme des petits piliers. Ofili dit utiliser les bouses car elles symbolisent la sacralité de la terre nourricière dans la culture nigériane. Toutefois, leur emploi apparaît comme relevant d'une certaine utilité : soutenir et élever depuis le sol la peinture, le tableau, objet associé au sacré dans la culture européenne. Une scission est donc mise en scène entre des valeurs divergentes : une culture nigérienne qui associe le sacré à la nature, face à une culture européenne dans laquelle ces mêmes bouses ne portent non seulement pas de signes mais sont considérées comme sordides.

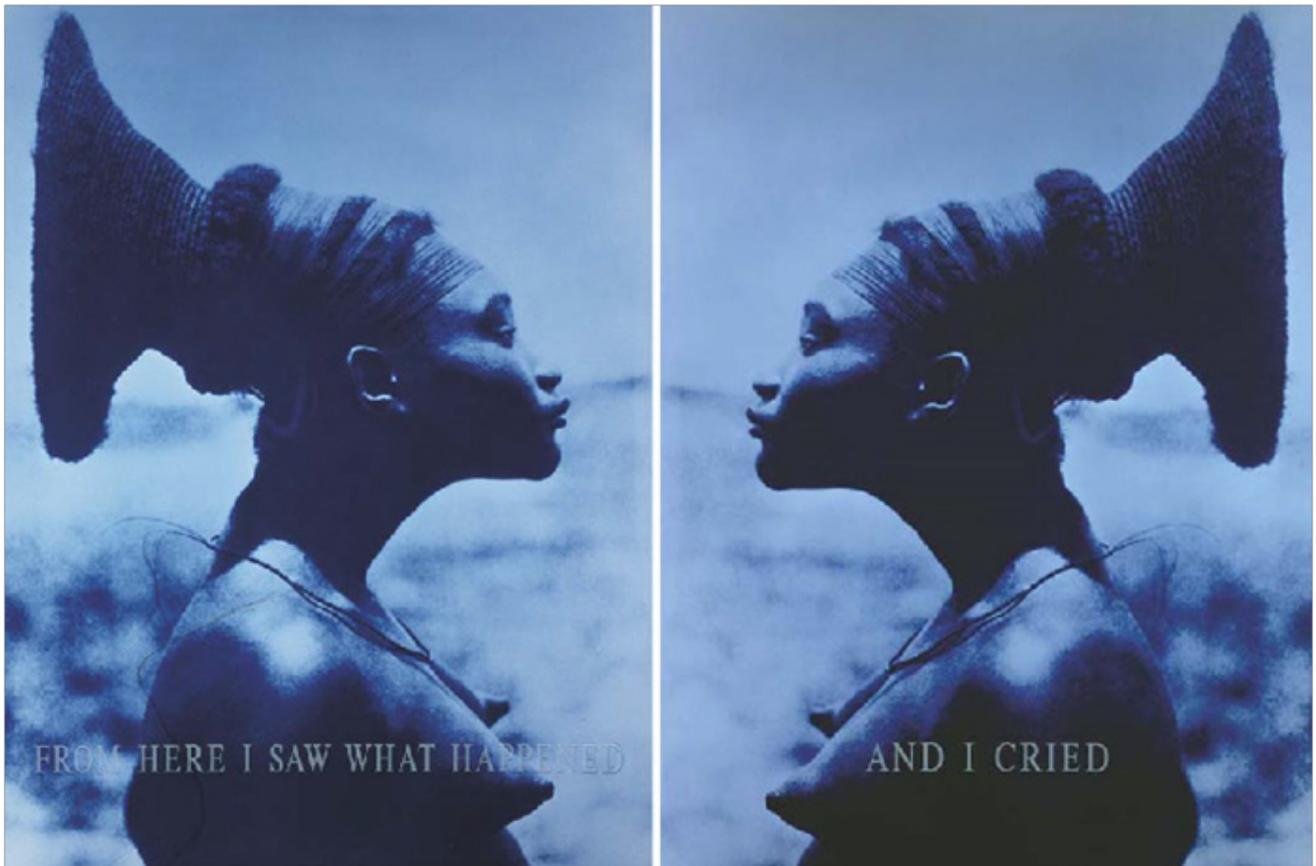
>**Young British Artists** : Parfois rassemblés sous l'acronyme YBA, il s'agit d'un groupe - aux limites parfois floues - d'artistes anglais ayant émergé sur la scène artistique dans la deuxième moitié des années 1980, et ayant largement contribué à la valorisation de la création artistique britannique. On retient généralement l'exposition *Freeze* (1988, dont le curator était Damien Hirst) comme point de départ de ce qui apparaît peut-être moins comme un véritable mouvement qu'une coalition d'artistes d'une même génération, issus pour la plupart de l'Université Goldsmith. Les YBA firent l'objet d'une reconnaissance médiatique et institutionnelle rapide et durable, qu'ils nourrissent par un art mêlant « un réalisme du quotidien (dit « *kitchen-sink realism* ») typiquement britannique et un sensationnalisme provocateur dont l'iconographie s'apparente au *popular gothic** » et dont la médiation emprunterait aux « stratégies publicitaires à fort impact visuel ».

>**Blaxploitation** : Genre cinématographique créé aux Etats Unis au début des années 1970. Parmi ses films les plus célèbres sont *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Marvin Van Peebles, 1971), *Les nuits rouges de Harlem (Shaft)* (Gordon Parks, 1971) et *Super Fly* (Gordon Parks, Jr., 1972). Comme son nom l'indique, il s'agit d'un genre du cinéma dit « d'exploitation », c'est-à-dire un cinéma sensationnaliste et souvent amoral, convoquant violence et sexe pour attirer les spectateurs. Toutefois, la particularité de ce genre est qu'il est explicitement dirigé vers un public afro-américain : ses héros sont des hommes et femmes noirs, fiers et arrogants, la vie dans les ghettos urbains est décrite de manière romanesque et le film fait souvent l'objet d'une bande son funk particulièrement travaillée. L'importance du cinéma de *blaxploitation* pour l'inclusion de personnages afro-américains héroïques dans la production hollywoodienne a été maintes fois soulignée, tout comme la persistance de personnages stéréotypés et caricaturaux lui a été reprochée.



Chris Ofili, *Triple Beam Dreamer*, 2001-2002

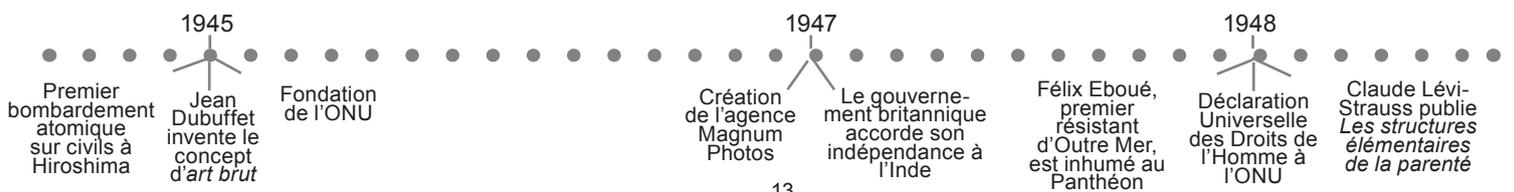




Carrie Mae Weems, *From here I saw what happened and I cried*, 1995-1996

L'œuvre de l'artiste américaine **Carrie Mae Weems** (née en 1953) *From here I saw what happened and I cried* (1995-1996) mêle poème et photographie : une phrase est inscrite sur chaque cliché - souvent des clichés historiques sélectionnés par l'artiste - guidant naturellement le visiteur le long d'un parcours en images et textes. Celui-ci semble se dérouler du point de vue d'une femme africaine : elle apparaît dans la première et la dernière photographie et son regard semble tourné vers les autres images. *From Here...* est une œuvre à forte résonance politique : Weems nous invite à constater l'**>acculturation**, l'instrumentalisation, l'indignité d'un peuple africain déraciné. Le poème invoque le destin d'un peuple subjugué, faisant l'objet de tractation et dont le statut est très incertain : "profil scientifique", "oncle tom", "complice", "chauffeur", "homme de lettre", chaque mot évoque une époque et un statut, une issue différente à la question de la place de l'homme noir dans une société coloniale ou postcoloniale blanche. Carrie Mae Weems propose même un regard critique sur son propre médium artistique au travers de la phrase "[vous devinrent] un sujet photographique". Les photographies éclairent le poème comme des illustrations et, en tant que documents historiques, agissent comme des rappels à notre mémoire.

>Acculturation : Désigne l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent, plus ou moins rapidement, des modifications dans les modèles culturels initiaux de l'un ou l'autre des deux groupes.



2. DECLINAISONS SUR L'ENVIRONNEMENT

TERRITOIRE

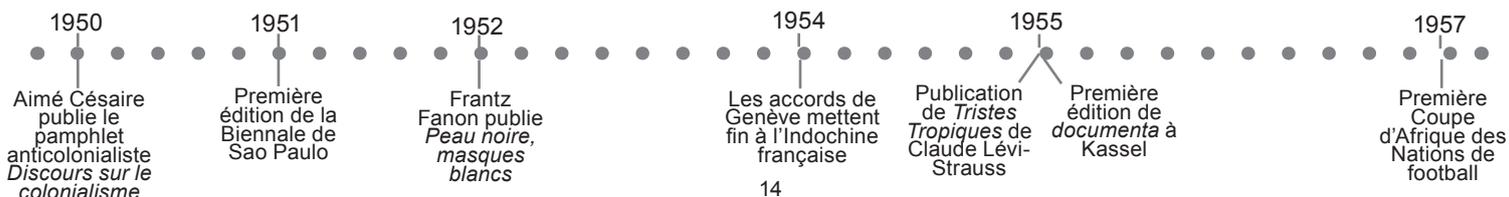
Par son titre même, La Triennale *Intense Proximité* induit très clairement des questions de territorialité. Par l'*Autre*, on a longtemps supposé un *Ailleurs*. Mais, alors que la mondialisation déconstruit les frontières artificielles de la totalisation moderne fixées entre les territoires, les rendant perméables, les migrations contemporaines croisent le fil de l'histoire coloniale. Géographie réelle et fantasmée s'opposent alors, et nombreux sont les artistes qui s'intéressent aux questions de nomadisme, et à l'oscillation permanente des sentiments générés tantôt par une proximité perturbante, tantôt par un éloignement salubre.

Dans son travail de vidéaste, l'artiste marocaine **Bouchra Khalili** (née en 1975) met en avant les existences clandestines d'émigrés aux singularités identitaires et ethniques illustrées, notamment, par l'usage de différents dialectes. On retrouve ce principe de réalité dans la vidéo *Oratorio* (2012) où des immigrants disent, dans leur langue maternelle, des textes assimilés aux études théoriques critiques qui posent la question du statut des migrants et des minorités en Occident. Parmi ceux-ci, on compte notamment *L'An V de la Révolution Algérienne* (1959) de Frantz Fanon (1925-1961) ou encore le dernier discours de Malcolm X (1925-1965), *La violence de la fraternité*, prononcé en 1965. De même que l'*oratorio* classique, œuvre lyrique dramatique, est présentée sobrement, sans décor, costume ou effet de mise en scène, les interprètes sont ici filmés très simplement dans leur environnement quotidien. Ce choix, de même que celui de faire appel à des individus aux corps, aux voix et aux langues marqués pour les incarner, évitent de sacraliser le texte et l'ancre dans la réalité de leurs existences, permettant au spectateur de porter sur ces discours un regard neuf.



Köken Ergun, *Binibining*, 2009

Quand la *dé-localisation* entraîne une *re-localisation*, on réinvente un chez-soi, individuellement ou collectivement, en greffant certaines pratiques culturelles sur un territoire. L'authenticité de ces manifestations est parfois contestée, mais cela ne semble cependant pas être le cas du grand concours de beauté organisé par la communauté philippine d'Israël, dont témoignent la vidéo *Binibining* et le livret *Promised Land* (2009-2010), deux pièces d'un même projet de **Köken Ergun** (né en 1976). D'origine turque, l'artiste révèle régulièrement les ambiguïtés que portent en eux les événements occasionnels que sont les cérémonies populaires, avec un langage à la fois brut, désinvolte et sensible. Approximativement 30000 travailleurs immigrés philippins vivent en Israël. Il s'agit majoritairement de femmes, qui travaillent souvent comme aide-soignantes. À Tel-Aviv, les Philippines vivent dans un quartier très pauvre autour de la gare routière centrale, un territoire occupé tous les samedis par des travailleurs immigrés qui viennent faire la fête dans ses bars, ses clubs et ses magasins. Les concours de beauté sont très populaires aux Philippines, au point de devenir emblématiques de l'identité culturelle du pays. On retrouve ainsi ce trait caractéristique dans les communautés de Philippines immigrés à travers le monde.



Certaines greffes culturelles se font de manière plus intuitive, comme c'est souvent le cas lorsque l'expérience migratoire est vécue par des individus seuls, livrés à eux-mêmes, également lorsqu'il s'agit d'enfants comme dans l'installation vidéo de **Joost Conijn** (né en 1971) intitulée *Sddieqa, Firdaus, Abdallah, Soelayman, Moestafa, Hawwa en Dzoel-kifl* (2004), du nom des sept protagonistes. Le documentaire* témoigne de la vie de ces sept enfants hollandais issus de familles musulmanes traditionnelles installées sur un site squatté près d'Amsterdam. Il s'agit, pour être plus précis quant à la démarche de l'artiste, des voisins de celui-ci qui vient là à leur rencontre, faire connaissance. Les images sont assez troublantes, car les protagonistes semblent livrés à eux-mêmes, évoluant au rythme des jeux dans ce décor urbain du 21^e siècle, incitant ainsi les spectateurs à repousser sans cesse leurs propres frontières, mentales ou culturelles, qui séparent habituellement tant les êtres et empêchent la simple communication.

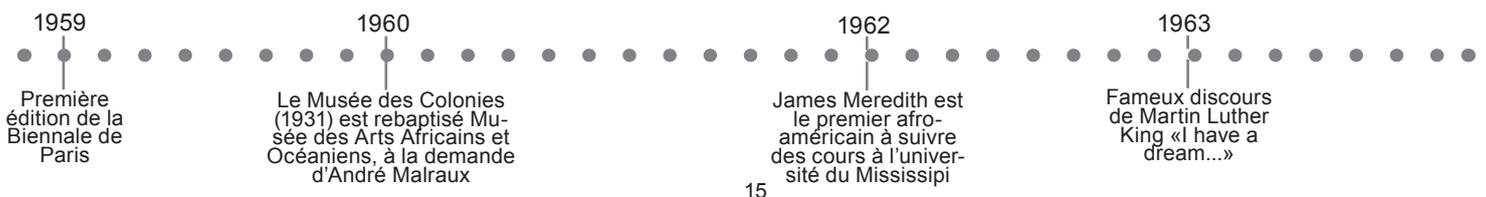


Joost Conijn, *Sddieqa, Firdaus, Abdallah, Soelayman, Moestafa, Hawwa en Dzoel-kifl*, 2004



Emmanuelle Lainé, *Effet Cocktail*, 2010

La mécanique de projection mentale sur un espace donné est employée avec une démarche plus conceptuelle dans l'œuvre de la Française **Emmanuelle Lainé** (née en 1974), *Effet Cocktail* (2010). La série de photographies montre des vues de l'atelier où l'artiste a fait photographier par un intervenant extérieur (André Morin, professionnel de la photographie d'exposition) des installations de sculptures et objets mis en scène. Cet œil extérieur détermine seul où se trouve l'œuvre dans la pièce, où elle commence, où elle finit. Les images révèlent des associations d'idées et de formes qui apparaissent devant nos yeux comme des rhizomes de la pensée inconsciente qui anime un travail d'atelier. L'artiste prend possession du territoire qui lui est imparti et révèle une mécanique propre à l'humain, appliquée de manière individuelle ou collective.

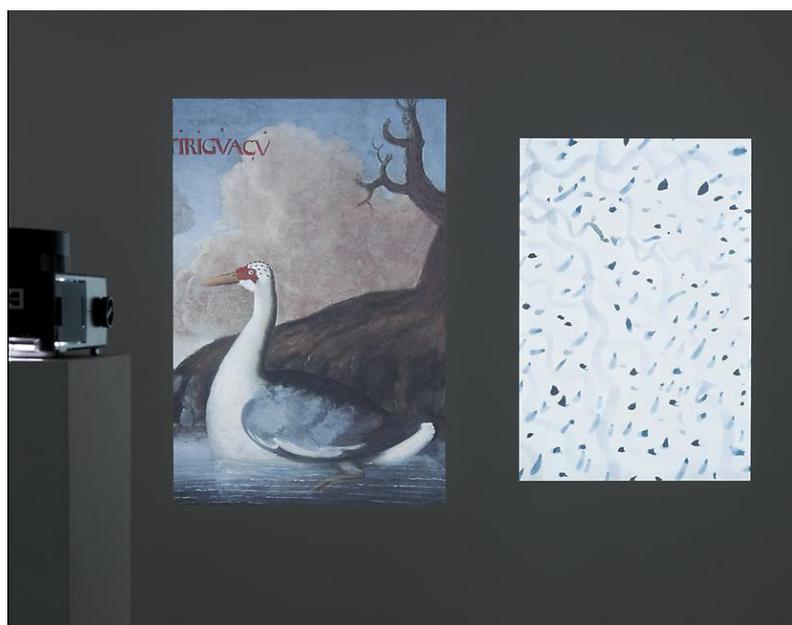


MYTHES, RITUELS ET TRADITIONS

Composer avec un territoire pour élaborer une construction mythologique débouchant sur des rituels : cela est propre à l'humain, partout et depuis toujours. Il existe néanmoins, selon les groupes humains, des variations dans les rapports qu'entretient l'homme à son environnement. Or, comme l'a analysé et mis un peu plus tard en scène dans l'exposition *La Fabrique des Images* (2010-2011, Musée du Quai Branly) l'anthropologue Philippe Descola (né en 1949), seule la société naturaliste occidentale produit cette frontière entre soi et autrui, en introduisant l'idée de nature qui sous-tend implicitement une représentation du monde basée sur une dichotomie entre nature et culture. La nature serait ici ce qui ne relève pas de la culture, ce qui ne relève pas des traits distinctifs de l'espèce humaine, et des savoirs et savoir-faire humains. Alors que cette nature est fondamentalement universelle, la culture différencie l'humain du non humain, mais également les sociétés humaines entre elles. Cette distinction occidentale, somme toute récente, résultat d'une histoire particulière, est inexistante dans certaines sociétés, et fonde la difficulté occidentale à appréhender ces dernières.

« Avoir une identité culturelle, c'est être fondamentalement en contact avec une essence immuable, hors de toute temporalité, qui lie l'avenir, le présent et le passé pour former une ligne ininterrompue. Ce cordon ombilical que nous appelons généralement « tradition », se manifeste par sa vérité aux origines, sa présence à elle-même, son « authenticité ». Sous cette forme, elle n'est bien sûr qu'un mythe – doté de tous les pouvoirs que possèdent les mythes fondateurs pour façonner nos imaginaires, influencer nos actions, donner un sens à nos vie et à nos histoires oubliées ou perdues. » Stuart Hall in *Identités et Culture*

À travers un dispositif à la fois poétique et pédagogique composé de projecteurs de diapositives, **Lothar Baumgarten** (né en 1944) met en évidence les modes de perception et de représentation de la faune et de la flore brésiliennes des Indiens d'un côté et des Européens de l'autre. L'artiste allemand s'est toujours appliqué à déconstruire la vision naturaliste occidentale d'où découle l'opposition entre nature et culture, et finalement aussi entre proche et lointain, et entre "nous-ici-et-maintenant" et "eux-là-et-jadis". Dans *Fragmento Brasil* (1977-2005), des détails de toiles du peintre néerlandais Albert Eckhout (1610-1666) représentant des oiseaux brésiliens sur fond de paysages européens idéalisés côtoient des dessins réalisés à l'aquarelle et au stylo par les Indiens Yanomami que l'artiste a fréquentés lors d'un long séjour chez eux, ainsi que des photographies noir et blanc de paysages des régions du Rio Caroni, Rio Uraricuera et Rio Branco au Venezuela et au Brésil prises par Baumgarten lui-même en 1977. Les dessins abstraits et aquarelles des Yanomami - qui n'avaient jamais vu de feuille de papier avant de dessiner dessus -, reflètent le cosmos **>animiste** d'une société sans écriture, et correspondent souvent aux motifs du plumage des oiseaux. La manière indigène explore donc, et s'oppose à la façon dont la peinture européenne voit les oiseaux brésiliens. La configuration binaire de l'installation nous renvoie à la diversité de deux mondes protéiformes. C'est peut-être, comme le pense Claude Lévi-Strauss (1908-2009), en raison d'un recours trop systématique aux médias écrits que l'homme occidental s'est déshabitué d'une appréhension concrète d'un sujet par un autre. Michel de Montaigne (1533-1592), pourtant l'homme de la bibliothèque, semble donner lui aussi sa préférence à une transmission orale du savoir dans *Des Cannibales* (1572).



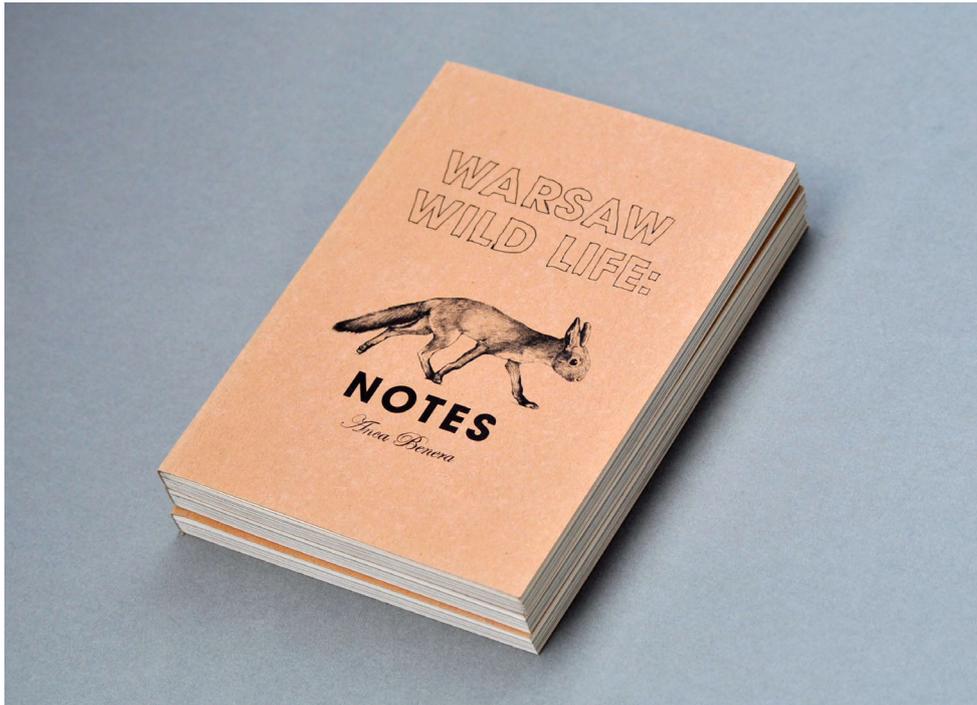
>Animisme : Pensée qui prête aux non-humains l'intériorité des humains, mais qui les en différencie par le corps. Cette disposition humanise les plantes, et surtout les animaux, puisque l'âme dont ils sont dotés leur permet non seulement de se comporter selon les normes sociales et les préceptes éthiques des humains, mais aussi d'établir avec ces derniers et entre eux des relations de communication.

Lothar Baumgarten,
Fragmento Brasil,
1977-2005



Nous l'avons vu plus haut, **Marie Voignier** arpente en contrebandière les frontières incertaines séparant identité réelle et rôle fictionnel en convoquant les dramaturgies invisibles des fantasmes intérieurs pour son film *L'hypothèse du Mokélé-Mbembé* (2011). Elle pose, à travers l'expédition, la question de la croyance, du récit et du **>mythe**. La quête obsessionnelle de l'explorateur dessine en négatif les contours d'une Afrique fantomatique, plus imaginaire que réelle, objet de fantasme, espace mental fait de silence, empreint d'un regard colonial, discret mais insistant.

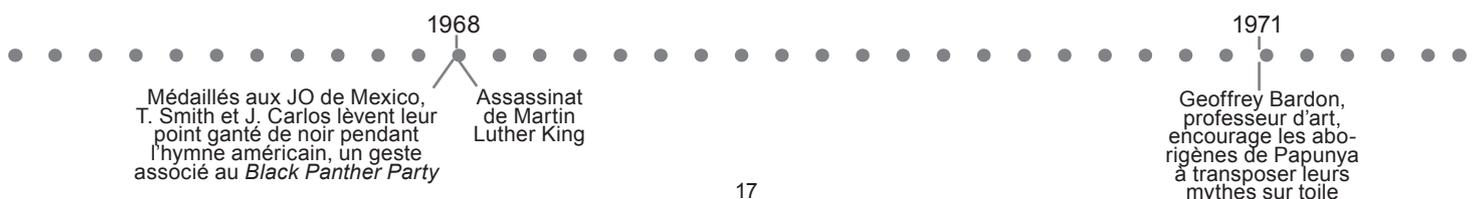
>Mythe : Récit extraordinaire relatant les aventures de dieux, demi-dieux ou héros, survenues hors du temps de l'histoire, sur laquelle ils influent pourtant (ainsi les mythes de la formation du monde ou de la destinée de l'âme après la mort). D'un point de vue plus philosophique, c'est un récit didactique exprimant un concept ou une idée abstraite (comme le mythe de Prométhée chez Platon qui porte sur l'origine de la civilisation et sur la condition humaine).



Anca Benera,
Warsaw Wildlife : Notes,
2008

La résurgence des mythes dans nos sociétés contemporaines flirte, quant à elle, régulièrement avec les légendes urbaines. Dans le travail *Warsaw Wildlife : Notes* (2008), qui prend la forme d'une publication, l'artiste polonaise **Anca Benera** (née en 1977) part d'une observation faite dans un nombre croissant de grandes agglomérations et qu'elle a retrouvée à Varsovie où elle était alors en résidence d'artiste : un nombre important d'animaux sauvages colonisent le milieu urbain et semblent parfois s'y sentir mieux que dans leur environnement naturel souvent menacé. Suivant une méthode de recherche quasi scientifique, l'artiste fait l'inventaire d'êtres réels et parfois surnaturels qui auraient été aperçus par la population au détour d'une ruelle, dans un parc ou errants dans un hangar. On y apprend aussi qu'en 1996, un phacochère s'est échappé d'une zone de quarantaine à Varsovie, alors qu'il était en partance pour un zoo américain. L'animal devenu célèbre n'a jamais été retrouvé et une rue de la ville porte désormais son nom.

« Si le totem est un loup, tous les membres du clan croient qu'ils ont le loup pour ancêtre, et par conséquent qu'ils ont en eux quelque chose du loup. C'est pourquoi ils s'appliquent à eux-mêmes cette dénomination : ils sont des loups » Emile Durkheim (1858-1917), l'un des principaux fondateurs de la sociologie.

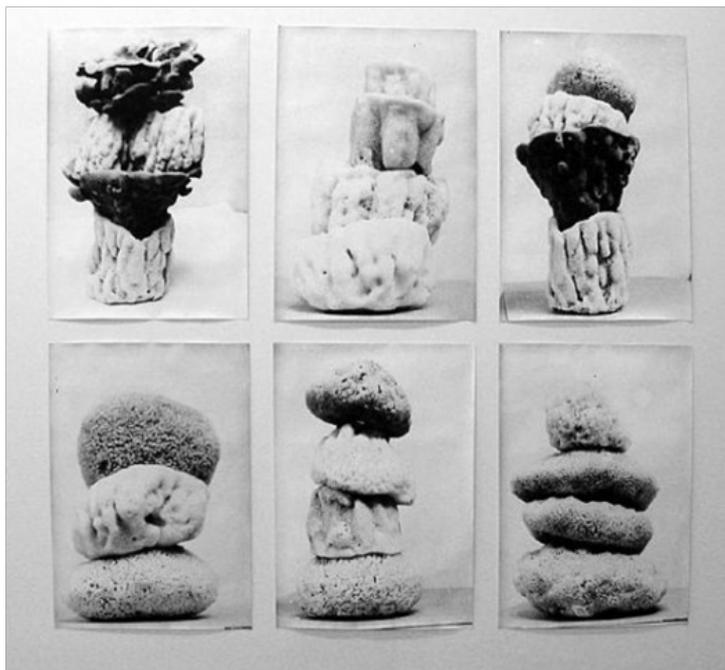


Les deux artistes suivants nous invitent à observer notre environnement en faisant fi de tout système de référence. Regardons avec eux et sans filtre culturel ou scientifique une nature saisie d'une manière la plus objective qui soit.

Dans sa série *Paradise*, l'Allemand **Thomas Struth** (né en 1954) explore le mythe universel du paradis perdu avec des prises de vue de forêts vierges aux quatre coins du monde. La situation créée par l'artiste est plutôt ironique car, en regardant les photographies, on comprend que la forêt n'est plus vierge, puisque l'artiste est déjà là, marquant le paradis de sa présence. Quelque chose vient de se passer et nous oblige à repenser ce que nous entendons par forêt vierge, de même que toute rencontre ethnographique - dont il sera question plus tard - entraîne une perte d'innocence. Certaines photographies, par la complexité de l'enchevêtrement des ramifications, peuvent être des supports à méditation, propices à l'introspection. Une information semble cachée dans ces nœuds, que l'artiste serait venu chercher intuitivement. Aucun contexte socioculturel ne permet de déchiffrer, d'interpréter ce qui est sous nos yeux. L'artiste invite le spectateur à avoir, lui aussi, un rapport intuitif à cette représentation de nature intemporelle. Par sa démarche, Struth souhaite se rapprocher au maximum de l'idée de nature originelle réaliste.

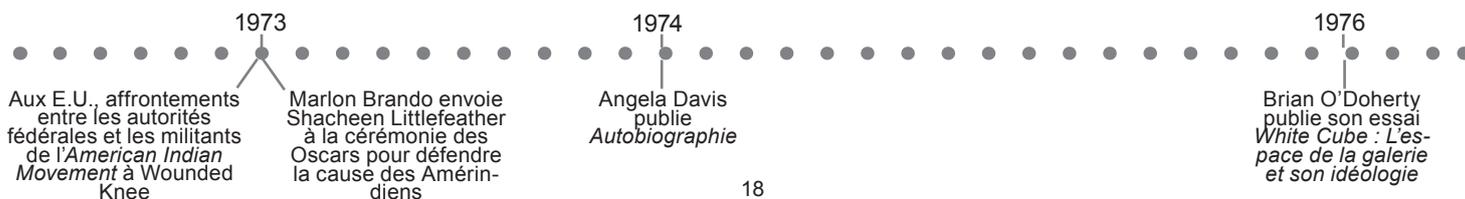


Thomas Struth, *Paradise 3 (Emmagen Creek), Daintree, Australia, 1998*



Poursuivant un but similaire, **Jochen Lempert** (né en 1958) photographie la faune et la flore, le monde organique qui nous côtoie, tant dans l'espace urbain que dans des zones interstitielles telles que des parcs, des rivières et autres musées d'histoire naturelle. Biologiste de formation, cet artiste allemand a conservé l'habitude d'ausculter le monde qui nous entoure et que nous ne prenons pas le temps d'observer. Bien qu'il enregistre de manière quasi scientifique les phénomènes naturels tels que les nuages volcaniques, la migration et la nidification des oiseaux, Lempert semble malgré tout vouloir se détacher du rapport naturaliste que l'homme moderne entretient avec son environnement. Son travail est une invitation à prolonger l'analyse du ressenti du profane (non scientifique) se promenant sur une dune côtière ou flânant dans un musée.

Jochen Lempert,
The Front Room
(vue d'installation)
2009





Isabelle Cornaro, *Homonymes 3*, 2010

Différemment et tout en interrogeant l'héritage de l'art conceptuel*, **Isabelle Cornaro** (née en 1974) met à l'ordre du jour une révision du rapport fétichiste à l'objet esthétique. Comment fait-on pour passer d'un objet familier, de quelque chose que tout le monde connaît, à sa transposition abstraite ? Ici avec *Homonymes* (2010), l'artiste présente les moulages de quatre séries d'objets du quotidien posés sur des tables. Ces natures mortes* présentées sous forme de blocs grisâtres opèrent comme des scanners révélant une réalité autre aux formes et aux courbes subitement fascinantes..

1978

Parution par Edward Said d'*Orientalisme*, ouvrage de référence sur le postcolonialisme

1981

L'artiste David Hammons urine sur une sculpture de Richard Serra

1983

Jean-Michel Basquiat participe à la Biennale du Whitney Museum, devenant à 23 ans le plus jeune artiste à y participer

ARCHEOLOGIE, MEMOIRE, ARCHIVAGE, HISTOIRE

Au fil de la visite d'*Intense Proximité*, on compte de nombreux artistes qui portent un regard analytique sur le passé, et ce, en suivant des chemins variés et plus ou moins balisés. Ceux dont il est question ici traitent de la mémoire, tantôt par la survivance et la réminiscence des formes, tantôt par la réhabilitation au sein de la grande histoire de ce qui était sur le chemin de l'oubli.

Intéressons-nous dans un premier temps à la survivance de la tradition au travers du travail atypique de **El Anatsui** (né en 1944). Des milliers de rebus métalliques de petite taille (capsules de bouteilles, canettes aplaties, etc...), collectés aux alentours de Nsukka (Nigeria) où l'artiste vit depuis près de 30 ans, sont employés, en guise de fibre pour la confection d'objets à l'aspect artisanal et somptueux, tels des réinterprétations du tissu traditionnel ghanéen. Le mot *gawu*, qu'il emploie pour désigner ces pièces, a plusieurs significations, notamment *métal* et *manteau façonné*. Un terme qui englobe donc tout à la fois le matériau, le procédé technique et l'aspect final de l'œuvre. Certaines de ses pièces rappellent plus particulièrement les tissus *Kente*, typique de son Ghana natal, ou s'inspirent encore des motifs graphiques propres à la culture de tribus nigérianes. El Anatsui compose ainsi son propre langage formel, générant une esthétique à la fois minimaliste et féérique. La sculpture installée sur la façade du musée Galliera est, avec ses onze mètres sur vingt-huit, véritablement monumentale. L'objet devient mythique et merveilleux, tout en se substituant à un commentaire sur la globalisation, la société de consommation, le gaspillage et la fugacité du mode de vie des populations de l'Ouest africain.



Tissu *Kente* du Ghana

1984

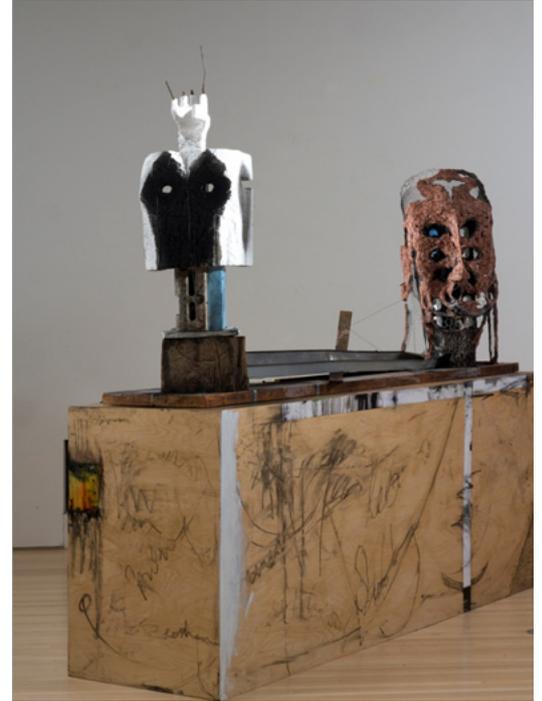
Publication de
L'Amant, roman
autobiographique
de Marguerite
Duras

Création de
l'association
française SOS
Racisme

Léopold Sédar
Senghor, premier
écrivain africain
élu à l'Académie
Française

Première campagne
publicitaire de la
marque vestimentaire
Benetton réalisée par
Oliviero Toscani «All the
Colors of the World»

Les étonnantes sculptures de l'artiste pakistanaise **Huma Bhabha** (née en 1962) sont quant à elles des réminiscences* d'une chose qui fut proclamée morte: un *art primitif authentique*. Des sculptures évoquant des rituels chamaniques côtoient des objets plus petits aux lignes minimales rappelant des artefacts préhistoriques. Ces œuvres ouvrent le débat du statut des objets dits "primitifs" et de leur relation à l'art. Le débat a toute sa place ici puisqu'on observe depuis quelques années que les collectionneurs d'*art primitif* s'aventurent sur le territoire de l'art contemporain, et inversement pour les collectionneurs de l'art contemporain... Alors que l'on assiste à ce phénomène probablement lié à la globalisation du monde de l'art, on peut aussi s'interroger sur la dimension décorative de ces objets, très importante aux yeux du collectionneur occidental qui n'a pas toujours désappris son système de jugement esthétique.

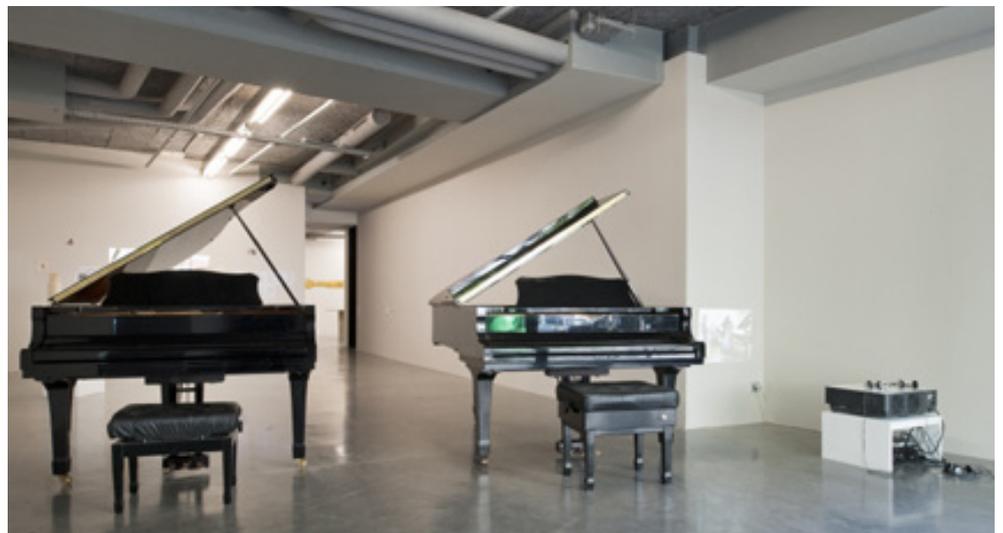


Huma Bhabha,
My skull is too small,
2010

Certaines démarches artistiques remettent clairement en question la notion de mémoire/d'histoire collective (présupposée universelle) et s'attachent à faire resurgir du passé des personnages méconnus car oubliés (plus ou moins volontairement au regard du contexte postcolonial). Les artistes endossent alors les rôles de passeurs et offrent un hommage, documenté et sensible, de la vie et de l'œuvre de ces parcours atypiques qui sortent enfin de l'ombre.

L'ensemble de l'œuvre de **Mathieu Kleyebe Abonnenc** (né en 1977), artiste français né en Guyane, s'attache à démontrer les mécanismes de la mémoire et à interroger nos systèmes de réminiscence et de représentation. Avec *For Julius Eastman (Crazy Nigger)* (2010), son projet est de restituer, à travers une installation, tout autant documentaire que vivante, l'œuvre de **>Julius Eastman**, musicien hors norme et politiquement engagé, dont de nombreuses œuvres sont restées méconnues. Grâce aux archives réunies, Mathieu K. Abonnenc restitue l'œuvre atypique et originale d'Eastman à la recherche d'une musique, certes expérimentale, mais aussi plus simple, plus libre, plus sauvage.

>Julius Eastman (1940-1990) est l'auteur d'une musique expérimentale, extrêmement puissante. Compositeur afro-américain, pianiste, chanteur et danseur, il fut parmi les premiers musiciens à combiner avec provocation des processus minimalistes avec des éléments de la musique pop. Il reste à ce jour l'une des figures les plus atypiques du mouvement minimaliste.



Mathieu Kleyebe Abonnenc,
For Julius Eastman
(Crazy Nigger),
2010

1985

Fondation du
groupe activiste
et artistique
féministe Guerilla
Girls à New York

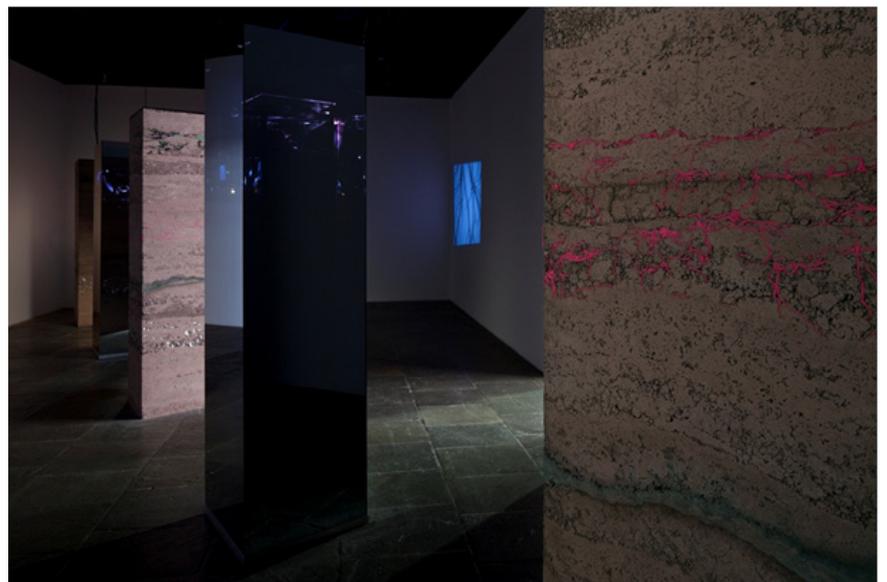
1986

Inauguration du
musée départe-
mental Albert
Kahn à Boulogne-
Billancourt



Terry Adkins, *Nutjuitok (Polar Star), After Matthew Henson, 1866*, 2011

Terry Adkins (né en 1953) est un installationniste américain, musicien et activiste qui, lui aussi et depuis plus de vingt ans, contribue à la réhabilitation de personnages historiques au sein d'un contexte régional ou mondial. À travers les photographies de la série *Nutjuitok (Polar Star), After Matthew Henson, 1866* (2011) présentées ici, Adkins s'intéresse au destin romanesque de Matthew Henson (1866-1955), explorateur noir qui fut parmi les premiers, avec Robert Peary, à défier la mort et le froid dans une course vers le pôle Nord en 1909. Mais à leur retour, Peary reçut seul tous les honneurs, alors que Henson, qui lui fut pourtant indispensable tant pour les repérages cartographiques que lors des contacts avec les Eskimos, dut se résigner à accepter le métier de voiturier et porteur de bagages, n'ayant reçu la reconnaissance de ses pairs que bien plus tard dans sa vie.



Karthik Pandian, *Unearth*, 2011

L'artiste américain **Karthik Pandian** (né en 1981) s'intéresse à l'archéologie et utilise le film 16 mm, ainsi que des constructions architecturales dans le but d'examiner les relations entre les cultures anciennes et modernes, et notamment la façon dont les sociétés contemporaines considèrent les vestiges du passé. Pandian a passé deux ans dans la cité amérindienne de Cahokia, située en Amérique du Nord (Illinois). La pièce nommée *Unearth* (2011) est née de ce projet et consiste en une série de photographies en couleur du site, ainsi qu'en une installation en forme de piliers. Les monolithes installés de manière linéaire sont en pisé (terre argileuse et graveleuse crue) qui rappelle la composition des tertres cérémoniels de Cahokia. Entre les couches de pisé, on devine des coquillages (en référence aux nombreux coquillages trouvés sur le site, notamment dans des tombeaux), de la cordelette magenta (utilisée sur les sites archéologiques pour cartographier) ou encore des bandes de film 16 mm. Les panneaux-miroirs où sont projetées les vidéos rappellent quant à eux les parois immaculées de l'architecture moderne ou encore les modalités de monstration des artefacts dans les musées d'archéologie. Les images nous montrent successivement le musée Cahokia Mounds Interpretive Center, un colloque réunissant des collectionneurs d'art ethnographique et le témoignage d'une performance organisée par l'artiste qui ressemble à une sorte de rituel. La méthode archéologique est au cœur de l'installation; au visiteur de reconstruire le fil de l'histoire...

1987

Interprétation systématique du Haka par l'équipe de rugby néo-zélandaise des All Blacks

Ouverture de l'Institut du Monde Arabe à Paris

Adoptant les modes opératoires de l'ethnologue, certains artistes se positionnent en observateurs des territoires qu'ils arpentent et nous livrent un extrait de l'air du temps.



Jason Dodge, *The Flutes are Filled with Poison*, 2010

Les installations de l'Américain **Jason Dodge** (né en 1969) flirtent ainsi avec le quotidien et l'étrange, et interrogent le statut des objets, tout en nous amenant vers un univers assez fictionnel. L'artiste se situe à une frontière : celle qui sépare la société de consommation de masse du milieu artistique qui, lui aussi, produit son lot d'objets envahissants dont la cote monte et descend au fil du temps. Ainsi, Dodge semble prédire que, dans un futur indéterminé, ces deux catégories n'en formeront plus qu'une dans la mémoire collective humaine.

Tel un témoin de son époque guidé par un besoin de communication, l'artiste béninois **Georges Adéagbo** (né en 1941) met en place des assemblages éphémères *in situ** dans lesquelles il décline l'histoire et la spécificité d'un site avec des objets trouvés ou créés. Les installations, telles des *time capsules**, sont une offrande au lieu, au temps présent et au futur.

Flirtant davantage avec le style documentaire, les films de Chantal Akerman (née en 1950) sont curieusement introspectifs. L'artiste belge est issue d'une famille juive polonaise. Ses grands-parents et sa mère furent déportés à Auschwitz. Seule la mère en est revenue. Son angoisse chronique constitue dès lors un thème majeur de l'œuvre de la fille qui analyse les comportements humains en posant la question du bonheur. *D'Est* (1993) est un documentaire contemplatif réalisé lors d'un voyage à travers l'Europe de l'Est (Russie, Pologne, Ukraine) au lendemain de la chute du Rideau de Fer. Chantal Akerman filme en silence ce qui la touche : des visages, des rues, des voitures, des bus, des intérieurs, des files d'attente, des portes, des fenêtres, des repas, des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux, qui passent ou qui s'arrêtent. L'artiste affirme : "On ne voit pas seulement avec ses yeux, on voit aussi avec ce qu'on porte en soi, avec ce qui nous a marqués." Aussi précise-t-elle : "Pour moi, ces gens qui attendent dans une gare à Moscou, on dirait qu'on va les mettre dans les camps." L'artiste s'approprie le réel par un jeu complexe de références personnelles, laissant ainsi cette mythologie toute personnelle oeuvrer telle une catharsis.



Chantal Akerman, *D'Est*, 1993

1989

Exposition *Les Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou et à la Grande Halle de La Villette

Chute du Mur de Berlin

1990

Libération de Nelson Mandela

La loi fédérale américaine NAGPRA exige que les biens culturels amérindiens soient rendus aux peuples natifs lorsqu'ils sont déterrés

3. UN MOUVEMENT DU PASSE VERS L'AVENIR

Au travers de l'exposition INTENSE PROXIMITE, le visiteur est invité à effectuer un parcours personnel, à choisir sa propre lecture des œuvres qui lui sont proposées. La scénographie de l'exposition ne propose pas un parcours fixe mais favorise les approches individuelles. Toutefois, une narration historique semble aussi émerger de l'exposition : sur un mode non chronologique, le visiteur se voit proposé un historique de la modernité, des premières années du 20^e siècle à aujourd'hui, sous ses aspects artistiques, culturels et politiques. C'est cette rencontre de l'esprit critique individuel et de l'histoire comme récit que nous allons maintenant aborder.

L'exposition met en parallèle des champs disciplinaires aux optiques fortement différenciées. Si cet ensemble ne prétend pas constituer une vision exhaustive, il permet néanmoins de favoriser une pensée décloisonnée : c'est-à-dire à la fois artistique, fictionnelle, journalistique, documentaire et ethnographique. Ces multiples approches se présentent comme un portrait aux multiples facettes, une documentation sur le siècle passé. Ainsi, elles invitent chacun à regarder vers l'avenir.

LA METHODE ANTHROPOLOGIQUE MISE EN JEU

L'ethnographie est particulièrement présente dans l'exposition, que ce soit en tant que science propre - au travers de photographies d'ethnographes par exemple - ou sous la forme d'un détournement des méthodes de celle-ci par des artistes. La première Société Ethnographique voit le jour à Paris en 1839 et la discipline évolue surtout au fil du XX^e siècle. L'ethnographie se base sur l'observation scientifique de peuples *sur le terrain* : l'ethnographe, sur une durée variable, collecte des données avec une approche scientifique et objective. Elle permet d'établir une base scientifique qui peut servir à des études analogiques, comparatives ou analytiques.

De part la multiplication des moyens de reproduction documentaire au cours du XX^e siècle, l'ethnographie voit ses possibilités augmenter de façon remarquable, aussi bien pour la collecte de terrain que pour sa diffusion subséquente. Le film et la photographie assurent aux recherches un caractère factuel et objectif. Le crédit scientifique des méthodes ethnographiques vient battre en brèche les résultats des pseudosciences du XIX^e siècle – phrénologie, physiognomonie...

> **Anthropologie** : Qualifiée d' « art de l'éloignement » par Claude Lévi-Strauss, cette discipline met l'accent sur le fait que l'homme est un être de culture, qui change et évolue. L'histoire de l'alimentation, du corps de la sexualité, de la famille, de l'enfance, du rapport à la mort, etc., peut ainsi s'inclure dans l'anthropologie. Mais la diversité historique et géographique des cultures amène à se poser une question essentielle : quelle est l'unité de l'humain, qu'est-ce l'humanité? Si elle n'essaie pas d'y répondre, l'anthropologie risque alors de se ramener à une simple zoologie de l'espèce humaine, à une anthropologie physique. Les plus grands anthropologues, s'intéressant surtout au fait culturel, ont enrichi notre idée de l'humain. Kant assignait à cette sorte de connaissance un but pragmatique, celui de nous instruire de l'état réel de l'homme, à partir duquel celui-ci peut et doit tendre vers un état meilleur.

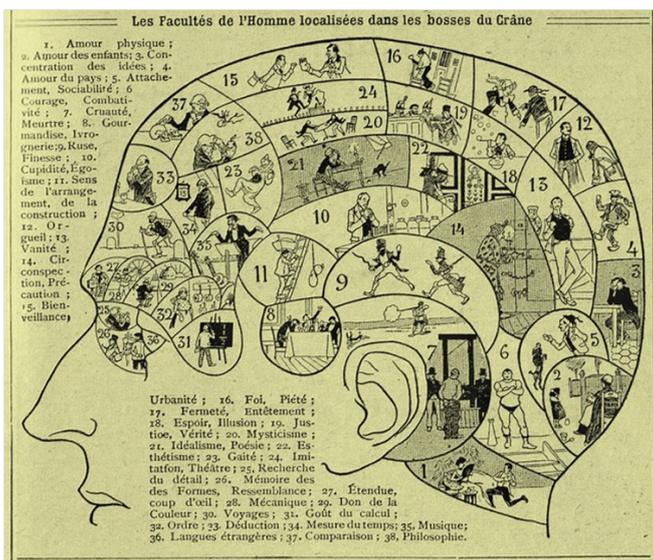


Planche de phrénologie parue dans *L'Almanach Hachette* de 1905

1992

Alain Finkielkraut publie *Comment peut-on être Croate ?* et s'interroge sur la pluralité culturelle et politique européenne

1994

Nelson Mandela est élu président de l'Afrique du Sud



Marcel Griaule
La mission Dakar-Djibouti,
1931-1933

> **Structuralisme** : En vue de dégager l'intelligibilité cachée des diverses formes de l'activité symbolique, l'anthropologie empruntera à la linguistique sa méthode d'analyse. La méthode structurale, dont les bases furent posées par Claude Lévi-Strauss, accorde ainsi la primauté au système sur les éléments et révèle la permanence des relations. Une telle approche permet de jeter des ponts entre les productions symboliques : il est alors possible de montrer que les mythes, les masques, les relations économiques, les habitudes alimentaires, les systèmes totémiques, etc., répondent tous à une logique combinatoire complexe et peuvent, de ce fait, être traités scientifiquement. Grâce à la méthode structurale, Lévi-Strauss établit que la *pensée sauvage*, loin d'être primitive – c'est-à-dire prélogique – est hautement systématique. Cette *pensée sauvage* est non moins soucieuse d'ordre et de système que la pensée cartésienne... Elle se sépare toutefois de la rationalité technicienne moderne par un moindre souci d'efficacité, et par une approche mythique de l'histoire.

La mission Dakar-Djibouti, effectuée de 1931 à 1933, est restée particulièrement célèbre pour son étape en pays Dogon, en septembre 1931. C'est à cette occasion que l'ethnologue français **Marcel Griaule** (1898-1956) découvrira ce peuple auquel il consacra une majeure partie de sa carrière. Les photos présentées dans l'exposition sont un témoignage de ce passage et de ces premières découvertes anthropologiques. Elles nous permettent de saisir la méthode ethnographique – commentaire objectif, relevé scrupuleux des moindres activités du peuple étudié - et l'importance du développement du matériel photographique portatif pour la collecte et la diffusion des données. On pourra aussi y voir, avec un œil plus critique, les prémices de la construction d'une image européenne des dogons, peuple « favori » des touristes d'Afrique de l'Ouest.

La vidéo *Coupé Décalé* (2010) de l'artiste française **Camille Henrot** (née en 1978) documente un événement annuel de l'île de Pentecôte dans l'archipel du Vanuatu : le *naghol*. Durant ce rituel d'initiation, les jeunes garçons de l'île montent au sommet d'une tour, édiflée le jour même avec des branches. Aux chants des autres membres de la communauté, ils se jettent dans le vide, leurs pieds sécurisés par des lianes qui les empêchent de s'écraser au sol. Ce rituel a inspiré aux néo-zélandais le développement du saut à l'élastique. Toutefois, Henrot souligne bien que ce rituel est aujourd'hui largement mis en scène pour les touristes, comme une attraction culturelle. Cette double nature est soulignée dans son film par la technique évoquée par le titre : le coupé-décalé. Ainsi, le film présente une coupure verticale dans la projection, sur son côté droit, où l'image se décale temporellement. Par ce procédé métaphorique, Camille Henrot brise l'illusion que génère la projection et permet au spectateur de saisir l'existence d'une marge ambiguë entre le spectacle et ses motivations.



Camille Henrot,
Coupé Décalé,
2010

1995

L'exposition *Picturing Blackness in British Art 1700s-1990s* se tient à la Tate Gallery de Londres

1996

Découverte des ossements de l'Homme de Kennewick dans l'état de Washington

1998

Chris Ofili est le premier artiste noir à remporter le prestigieux Turner Prize



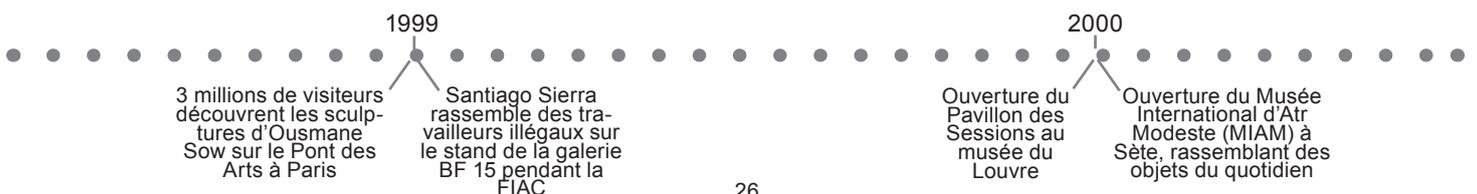
Pierre Verger, Bénin, 1948

Au travers du parcours de **Pierre Verger** (1902-1996), nous découvrons, à l'inverse, comment la photographie en temps que moyen de témoigner des réalités du monde peut mener à la pratique scientifique de l'ethnologie. En effet, Verger commença sa carrière comme photographe pour les revues Paris-Match, Life ou Daily Mirror. Durant les années 1930, il parcourt le monde, du continent africain à l'Amérique du Sud, où il finira par s'installer. Suite à sa découverte de la culture de Salvador de Bahia, au Brésil, il met fin pour un temps à ses voyages : il vit alors parmi les populations locales, étudie leurs coutumes, cultes et rituels. En 1948, il quitte le Brésil pour le Bénin, où il étudie les traditions du peuple Yoruba et le Candomblé, religion syncrétique importée par les esclaves Yoruba d'Afrique Noire en Amérique du Sud. Ses nombreux relevés photographiques, effectués aussi bien au Brésil qu'au Bénin, ainsi que son témoignage personnel lui permirent d'accéder à une reconnaissance académique – en tant que Docteur à la Sorbonne - en 1966. Cependant, son parcours est tout aussi remarquable en cela qu'il l'a amené à vivre lui-même le syncrétisme propre à la créolisation : en 1953, Verger devint un initié du Candomblé, du nom de Fátumbí, au grade de *babalaô* (devin).

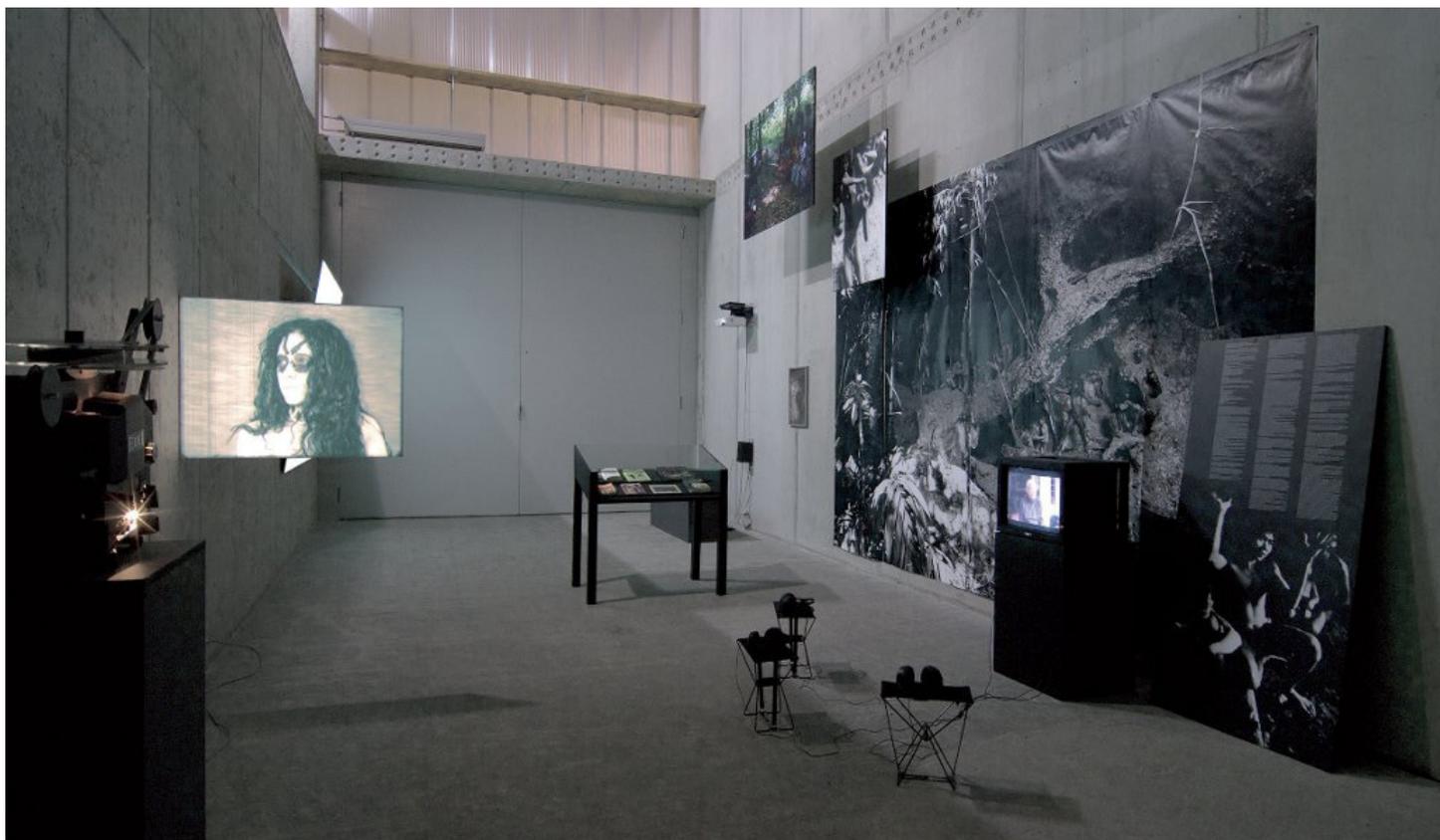
La série photographique *Second Nature* (2011) de l'artiste sud africain **Guy Tillim** (né en 1962) a été réalisée en Polynésie Française. Ce projet a pris naissance pour Tillim dans les récits de voyage du Capitaine James Cook et des débats qu'il entretenait avec les artistes qui prenaient part à son expédition de 1769 à bord du *HMB Endeavour*. Les artistes devaient de la possibilité de donner un aperçu objectif des paysages tahitiens par la représentation, une problématique à laquelle Tillim fut sensible. Ses photographies évitent donc un certain nombre d'écueils propres à la photographie documentaire exotique : il refuse le « beau » cliché, l'image « folklorique » ou bien encore la lecture politique. Il considère la photographie comme « souvent utilisée de manière impropre pour décrire des paysages ». La série se focalise donc sur des paysages qui sont à la fois typiques de la photographie de style exotique – plages, forêts, marines – mais choisit d'en exposer une facette non spectaculaire, dont l'objectivité se rapproche du néant. Les photographies de Guy Tillim, de ce point de vue, peuvent nourrir chez nous une réflexion critique envers la force évocatrice de l'image et sa pseudo objectivité, contredite par l'existence même du cadre.



Guy Tillim, *Second Nature*, 2011



Au coeur du travail de l'artiste allemand **Clemens Von Wedermeyer** (né en 1974), on décèle une véritable méfiance envers la fascination qu'engendre le septième art. Se référant aux classiques du cinéma tels que les films d'Antonioni (1912-2007) ou de Tarkovski (1932-1986), ses installations filmiques emploient une hétérogénéité de langages et de techniques jouant des codes du documentaire et de la fiction. En croisant des modes d'écriture vidéo, télévisuelle ou cinématographique, l'artiste cherche à marquer une distance critique face au pouvoir de la caméra comme outil de mystification. Ici les différents éléments de l'installation vidéo *Found Footage (from The Fourth Wall)* (2008-2010) créent un dialogue qui permet aux visiteurs de bâtir une réflexion critique sur ce que les anthropologues appellent les « premiers contacts », c'est-à-dire les premiers moments de la rencontre entre deux populations qui n'ont précédemment eu aucun échange l'une avec l'autre. On peut ainsi y voir des images documentaires retraçant l'histoire de la découverte, en 1971, du peuple Tasaday dans les forêts philippines par une équipe d'explorateurs menée par Manuel Elizalde, Jr.. Le peuple Tasaday fut tout d'abord présenté comme n'ayant jamais rencontré de civilisation extérieure à la sienne, chance exceptionnelle pour les anthropologues de l'époque. Mais cela fut contesté dix ans plus tard : il se serait en fait agi d'une mise en scène de la part d'Elizalde, qui aurait voulu exagérer l'isolation et le *primitivisme* d'une véritable petite tribu locale, les grimant en hommes du néolithique, pour la gloire d'une découverte sans précédent dans la seconde moitié du 20^e siècle. Le quatrième mur (*The Fourth Wall*) est une notion utilisée en théâtre pour désigner la séparation imaginaire entre la scène et les spectateurs. Ce concept permet aux comédiens d'apparaître comme authentiques. Von Wedermeyer applique cette notion à l'anthropologie, la photographie et le film - disciplines et médias qui se sont autorisés à décrire le monde avec objectivité, laissant le spectateur avec un sentiment de doute...



Clemens Von Wedermeyer, *The Fourth Wall*, 2009

2002

La France restitue la dépouille de Saartjie Baartman, surnommée la «Vénus Hottentote», à l'Afrique du Sud

2004

Création du Pew Research Center, établi à Washington, qui analyse les tendances géopolitiques mondiales

REVENDIQUER

La performance*, en temps que forme artistique, est régulièrement associée à des œuvres présentées comme revendicatrices ou agitatrices. En effet, elle s'apparente parfois à l'activisme* parce qu'elle convoque un engagement physique personnel de l'artiste, parfois accompagné d'une prise de risque, réelle ou symbolique.

Hiwa K. (né en 1975) est un jeune artiste irakien qui grandit sous la dictature de Saddam Hussein : un contexte politique qui marque une partie de sa création. Sa pratique relève assez fortement d'un art politique. En effet, il se penche sur des questions concernant l'homme en rapport avec la société qui l'entoure : qu'est ce que l'appartenance à un groupe ? Quelles en sont les motivations ? Quels en sont les signes extérieurs ? Dans la vidéo *May 1st* (2009), il assiste à une manifestation antifasciste du 1er mai à Berlin. Il se rase alors le crâne et invite les manifestants à en faire de même, à récupérer cet élément d'uniforme généralement arboré par les néo-nazis. Au travers de la performance, captée pour la vidéo, nous sommes amenés à découvrir la compréhension personnelle des différents manifestants de ce que recouvre le mot *engagement* et de l'importance que peut prendre, dans un tel contexte, un signe politique codifié. Il s'agit là aussi d'une question d'identité : s'identifier à un groupe au travers du signe, s'identifier soi-même.



Hiwa K., *May 1st*, 2009

> **Racisme** : On associe couramment le racisme, la xénophobie, le rejet de l'autre et l'ethnocentrisme. Pourtant ces trois dernières attitudes sont des constantes culturelles : tout individu a tendance à s'identifier aux normes de sa propre culture, à valoriser celle-ci outre mesure, et (éventuellement) à rejeter l'autre dans les ténèbres de la barbarie. La doctrine raciste, en revanche, ne fait son apparition que très récemment dans notre histoire (19ème siècle) avec, notamment, le célèbre *Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau (1856), qui exalte la race aryenne et annonce la décadence de la civilisation résultant du mélange des sangs et des races. De telles théories, qui devaient déboucher sur les crimes nazis et les grands massacres du 20^e siècle apparaissent aujourd'hui clairement comme des idéologies réactives, destinées à justifier, de façon prétendument scientifique, l'exploitation des races dites "inférieures" comme cela fut le cas durant toute la période active de la colonisation.

> **Skinhead** : Le mouvement culturel *skinhead* est né en Angleterre, dans la seconde moitié des années 1960. Alors qu'il est actuellement associé, dans les médias et l'imaginaire collectif, avec des mouvements d'extrême droite >racistes, il est nécessaire de rappeler qu'originellement il ne s'agissait pas d'un mouvement politique et qu'une large part des skinheads trouvait son inspiration vestimentaire et musicale auprès des jeunes immigrants jamaïcains. Passionnés de *reggae*, *rock steady* et autres musiques populaires jamaïcaines, ils se distinguent par leurs attributs vestimentaires : pantalons à pince, chemise à carreaux Ben Sherman ou Fred Perry, parfois des bretelles et déjà les bottes montantes, devenues depuis iconiques du *skinhead* – en fait souvent des bottes de travail pour ces jeunes hommes de classe ouvrière. Les cheveux sont portés très courts, permettant aux *skinheads* de se distinguer d'autres groupes de l'époque – les *mods* ou les *hippies*. Après avoir connu son pic de popularité en 1969, le mouvement disparaît progressivement au début des années 1970. Cinq ans plus tard, en réaction à la récupération commerciale du mouvement punk, certains jeunes donnent une seconde vie au style créé par les *skinheads* et, dans le temps, en durcissent certains traits : crânes complètement rasés, pantalons de surplus militaire. Alors qu'une partie des groupes *skinheads* avaient toujours été affiliée à des activités violentes (hooliganisme, milice), avec les années, les faits de violences dus aux skinheads se teintent d'engagements politiques extrémistes. Toutefois, il est encore important de noter que la politisation des groupes de *skinheads* reflète toujours la diversité des mouvements : de l'extrême droite (Hammerskins) à l'extrême gauche (Red Action) avec aussi un grand nombre de *skinheads* anarchistes ou apolitiques.

2005

L'exposition *Africa Remix* au Centre Pompidou réunit 87 artistes africains contemporains

2006

Première édition de La Force de l'art au Grand Palais

Inauguration du musée du Quai Branly (ou musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques)

Alfredo Jaar (né en 1956), artiste d'origine chilienne, réalise des installations qui tirent inspiration et matière du journalisme et des médias d'information. Il utilise souvent, pour les détourner et les remettre en question, des images dites d'« actualité », souvent extraites de la presse écrite. Les magazines et journaux qu'il réutilise sont exploités pour leurs aspects matériels - lors d'accumulations par exemple - mais aussi pour en questionner le fond. Dans son œuvre *Du voyage, des gens* (2011), il montre l'image d'une femme issue de la communauté Rom, hautement médiatisée lors des expulsions menées par le gouvernement français durant l'été 2010. Nous voyons cette femme, installée sur le parvis du Centre Pompidou, jouant un bourdon sur un instrument à cordes. L'œuvre semble insister sur son isolation dans ce lieu pourtant central et fréquenté, conçu comme un lieu de rencontre et de rassemblement. Le titre parodie une formulation classique de texte théorique, celle du traité, mais fonctionne aussi comme une simple inversion du nom et de son complément. Il fait bien entendu référence à l'expression médiatique "les gens du voyage", circonlocution qui implique un certain nombre de représentations. Par ailleurs ces œuvres multiplient les références à des figures facilement reconnaissables de l'art moderne et contemporain, comme si elles évoquaient des formules classiques, elles-mêmes devenues lieu de représentations communes : la photographie, l'affiche, le tas*, le néon*, l'inscription murale. Un vocabulaire visuel précis, trop évident pour être un simple jeu de références. Au contraire il nous invite là aussi à regarder et à remettre en cause les modes de pensée ethnocentrés qui sont à l'œuvre dans toute culture.

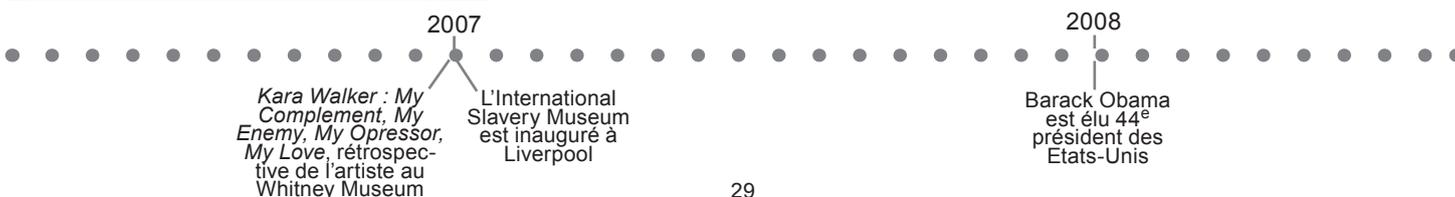


Alfredo Jaar
Vue de l'exposition
« Three Women »,
galerie Kamel Mennour,
Paris, 2011



Miklos Onucsan,
Object to March With,
1995

Artiste d'origine roumaine, **Miklos Onucsan** (né en 1952) introduit dans la salle d'exposition une banderole de manifestant pour l'œuvre *Object to March With* (1995). Roulée, posée contre un mur, elle semble prête à l'action, gardée en réserve pour un usage futur. Toutefois il s'agit d'un objet au statut complexe : plus qu'une énième variation sur l'idée de readymade*, cette banderole est un objet qui, pour son usage, ne trouve sa place que dans l'espace public et qui sert à en troubler l'ordre établi. Nous sommes donc loin de la quotidienneté de l'objet duchampien, mais plutôt en présence d'un objet qui brise l'ordonnance publique, le mutisme social. Nous pouvons nous demander si un transfert de cette nature originellement revendicatrice peut s'opérer au sein d'un lieu d'exposition, lui-même hautement ordonné et contrôlé. Son slogan reste caché, elle n'est donc pas un exemple précis mais contient une contestation potentielle, une voix individuelle qui souhaite se faire entendre. En étant placée dans la salle d'exposition, elle y introduit la nécessité impérieuse de prendre la parole. Elle semble vouloir inviter le visiteur à exprimer une pensée personnelle.



UNLEARN

Intense Proximité est une invitation à repenser son propre système de valeurs et de jugements, un processus qui implique que l'on fasse une analyse critique de son éducation, de son berceau culturel. Nous pourrions essayer de résumer la notion de *désapprendre* en citant cette formule de Stendhal, à propos des écrits de Montaigne : « réfléchir l'habitude ». Nous comprenons bien qu'il s'agit ici de considérer ce qui paraît établi, connu, en particulier sur un plan culturel ou sociétal, comme possiblement erroné, de façon à aborder toute chose par la voie de la tolérance et de la raison.

La pratique ethnographique, fondée sur la nécessité de la rencontre et de l'échange avec l'*Autre*, n'est pas étrangère à cette notion de *désapprendre*. A ce sujet, Claude Lévi-Strauss exprime une volonté explicite de rupture avec une tradition humaniste occidentale. Pour lui, la synthèse du christianisme (unité du genre humain) et du cartésianisme (l'homme au sommet de la nature) est responsable de toute la mégalomanie des modernes (depuis les conquêtes coloniales jusqu'aux fascismes du XX^e siècle). Il est donc temps pour l'homme de se contenter d'une place plus modeste dans la nature. Se méfier de l'homme pour mieux respecter l'*Autre* : tel pourrait être le programme de l'anthropologue philosophe qui ne se contente pas d'observer le monde en savant ou en esthète, mais qui en appelle aussi à notre responsabilité politique et morale.

Dans ses rapports sociaux, l'homme forge des représentations qu'il peut ensuite partager, transmettre, invoquer mais qu'il peut aussi mettre en doute. Dans le *désapprendre*, nous pouvons trouver cette possibilité de briser des représentations établies pour forger une nouvelle appropriation/appréhension du monde, qui s'éloigne des modes de pensée hérités de notre histoire proche, hérités de la modernité.



Haim Steinbach,
Caution,
2007

La pratique de l'artiste américain **Haim Steinbach** (né en 1944) nous semble éclairer ce propos en ce sens qu'elle constitue une remise en cause du regard que nous portons sur les objets quotidiens. L'œuvre est évidemment très proche du *readymade* et engage un jeu autour de cette icône de l'art du XX^e siècle : il s'agit ici aussi de faire entrer dans l'espace d'exposition des objets utilitaires, fabriqués en série industrielle, sans qualités artistiques apparentes au premier abord. Toutefois Steinbach joue sur l'intégration de ces objets dans la pièce, sur leur mode de présentation, avec un sens particulier de la théâtralité. Les objets qu'il sélectionne sont souvent présentés en petits groupes sur des étagères, référence évidente au piédestal classique. Il instille par elles une touche commerciale, décorative dans ses assemblages. Par ailleurs, il semble émaner de ses juxtapositions, d'apparence très ordonnée, quelque chose qui relèverait du classement. Toutefois le spectateur est laissé seul juge de la méthode qui préside ici : comparative, hiérarchique ou analogique ? Dans cette fausse théâtralité, Steinbach nous invite à réapprendre à regarder l'évident, le trivial. De la même façon, il perce un mur du *white cube** pour installer un robinet de valve, qui par son placement semble faire partie des immeubles du bâtiment. Ici aussi, le choix est ambigu : l'apparition de cet objet est à la fois sans surprise et surprenante. Sans surprise car il semble utilitaire - c'est une illusion - et surprenante parce qu'il vient briser la régularité immaculée de l'espace d'exposition contemporain. Là aussi, Steinbach nous invite à réévaluer nos jugements mais nous ne saurions décider si nous nous interrogeons sur la nature de l'objet ou la nature de l'espace dans lequel il se trouve. Il y a dans cet art de la perturbation quelque chose qui tient aussi de l'activisme, de la remise en cause de principes - muséaux, artistiques, culturels. Nous pourrions aussi proposer de considérer le travail de Haim Steinbach comme une ethnographie de la modernité, comme une étude du signe dans son contexte.

2011

La collection haute couture «Premières Couleurs» de Julien Fournier fait défiler exclusivement des mannequins noirs

Le génocide arménien survenu en 1915-1916 est reconnu par 21 pays et organisations

Colère des minorités amérindiennes concernant le choix du nom de code de l'opération d'élimination de Ben Laden, «Geronimo»

Dominik Lang (né en 1980) est un jeune artiste tchèque qui s'empare, pour réaliser ses installations-expositions, des sculptures de son père, le sculpteur moderne* Jirí Lang (1927-1996). Le fils prend à la fois le rôle d'artiste et de commissaire d'exposition en installant ces sculptures et en les modifiant occasionnellement, les découpant, les éparpillant dans l'espace d'exposition cloisonné. Il ne convient donc peut-être pas de voir cette installation comme un hommage posthume à son défunt père, mais plutôt comme une relecture, parfois iconoclaste ou cathartique du travail de celui-ci. Un moyen d'assumer l'héritage familial, de continuer la démarche de son père, sans pour autant suivre ses pas. Ce père artiste est, pour Dominik Lang, l'*Autre*. L'autre artiste qui le précède et à propos duquel il ne peut se résoudre à édifier, plastiquement, une histoire héroïque. Les sculptures qu'il a récupérées étaient des invendus, non exposés, conservés dans un atelier sans avenir écrit. Il y a donc dans sa scénographie une façon presque volontairement naïve de retranscrire l'effet fantomatique que ces sculptures blanches avaient sur lui enfant et adolescent. Nous pourrions aussi comprendre cette démarche comme une tentative, pour le jeune artiste, de se situer par rapport à la période moderne. Il s'agit là aussi d'une question de filiation et de révolution personnelle mais, cette fois-ci, d'une génération d'artiste envers une autre. Par le choix de récupération et de modification, Lang met en doute la question de l'authenticité de l'œuvre et de la signature d'artiste, sorte de sceau d'authentification. L'œuvre est maintenant également sienne, peut-être même plus qu'elle n'est celle de son père. Elle est rendue contemporaine, malgré son esthétique clairement moderniste.



Dominik Lang et son père, l'artiste Jirí Lang (en haut), Dominik Lang aujourd'hui au milieu des "invendus"

2013

Ouverture du MUCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille

LISTE COMPLETE DES ARTISTES ET INVITES :

Adel Abdessemed
Mathieu Kleyebe Abonnenc
Boris Achour (Le Crédac)
Georges Adéagbo
Terry Adkins
Chantal Akerman
Marc Allegret & André Gide
El Anatsui
Ziad Antar
Timothy Asch
Tarek Atoui
Ariella Azoulay
Bertille Bak
Yto Barrada
Eric Baudelaire
Lothar Baumgarten
Neil Beloufa
Anca Benera & Arnold Estefan
Huma Bhabha
Ivan Boccara
Monica Bonvicini
Mihut Boscu
Ahmed Bouanani
Pauline Boudry & Renate Lorenz
(Laboratoires d'Aubervilliers)
Geta Bratescu
Daniel Buren
Michael Buthe
Nina Canell
Carolina Caycedo
Centre for Visual Introspection
Claude Closky
Joost Conijn
Isabelle Cornaro
Luc Delahaye
Desire Machine Collective
Eugenio Dittborn
Jason Dodge
Köken Ergun
Ali Essafi
Walker Evans
Öyvind Fahlström
Bojan Fajfric
Rainer Werner Fassbinder
Peter Friedl
Meschac Gaba
Ellen Gallagher
Marcel Griaule
Aneta Grzeszykowska
Joana Hadjithomas & Khalil Joreige
David Hammons
Camille Henrot
Louise Hervé & Chloé Maillet
Werner Herzog
Thomas Hirschhorn
Nicholas Hlobo
Dominique Hurth
Alfredo Jaar
Isaac Julien
Hiwa K
Bouchra Khalili
Hassan Khan
Ivan Kozaric
Marcia Kure
Emmanuelle Lainé
Wifredo Lam
Dominik Lang
Seulgi Lee
Jochem Lempert
Claude Lévi-Strauss
Helen Levitt
Minouk Lim
Basim Magdy
David Maljkovic
Victor Man
Annette Messenger
Haroon Mirza
Ekta Mittal & Yashaswini Raghunandan
Jean-Luc Moulène
Antoni Muntadas
Wangechi Mutu
Chris Ofili
Lorraine O'Grady
Miklos Onucsan
Selma & Sofiane Ouissi
Karthik Pandian
Ewa Partum
Adam Pendleton
Irving Penn
Dan Perjovschi
Adrian Piper
Aurélien Porte
Younes Rahmoun
Carol Rama
Rosângela Rennó
Lili Reynaud-Dewar
Jewyo Rhii
Alejandra Riera
Jean Rouch
Walid Sadek
Sarkis
Batoul S'Himi
Konrad Smolenski
Haim Steinbach
Thomas Struth
Naoko Takahashi
Guy Tillim
Rirkrit Tiravanija
Barthélémy Toguo
Trinh T. Minh-ha
Teresa Tyszkiewicz
Pierre Verger
Françoise Vergès (Louvre)
Marie Voignier
Clemens von Wedemeyer
Carrie Mae Weems

GLOSSAIRE

***Activisme** : En tout domaine, l'activisme définit la primauté de l'action directe sur tout autre chose. Spécifiquement, en politique, l'activisme désigne une attitude considérant l'action directe des individus comme meilleur moyen d'arriver à une fin. Dans le champ de l'art, il désigne une posture engagée, qui entretient des rapports étroits avec la performance, le happening ou le Body Art car il présuppose l'utilisation du corps (de l'artiste ou non) engagé dans une action concrète, pouvant parfois aller jusqu'à mettre en danger ce corps. Le Body Art réunit des artistes travaillant avec le corps dans le but de questionner le poids des rituels sociaux, les codes moraux ou religieux ou les déterminismes collectifs. De manière générale, l'activisme en art s'inscrit dans le contexte de la dématérialisation de l'œuvre d'art, propre aux questionnements des années 1960.

***Art conceptuel** : Lucy R. Lippard (née en 1937), critique d'art et curator américaine, fut l'une des premières à témoigner de la *dématérialisation* de l'œuvre d'art au tournant des années 1960 et 1970. Les artistes dits "conceptuels", largement influencés par l'art minimal, font effectivement souvent l'économie de la production de l'œuvre, se contentant d'en livrer au public un descriptif, un mode d'emploi, une intention. En cela, l'art conceptuel est essentiellement un art du langage, du document. N'y a-t-il pas suffisamment d'objets dans notre société globale de consommation ? Si l'art est devenu matière à penser, ne peut-on pas se limiter au concept, à l'essence de l'œuvre ? Telles semblent être les questions que se posent les artistes comme Joseph Kosuth (né en 1945), Robert Barry (né en 1936), Lawrence Weiner (né en 1942), Dan Graham (né en 1942) ou le collectif Art & Language (fondé en 1968).

***Documentaire** : Le documentaire est une représentation d'une réalité, supposant le principe de non-intervention sur le déroulement des événements dont il est question. En cela, le documentaire s'oppose à l'œuvre de fiction, qui produit de son côté cet effet de réel au moyen d'artifices tels que la mise en scène par exemple. Le documentaire se veut donc objectif dans sa façon de traiter les choses. L'essor du documentaire est étroitement lié au cinéma et au médium photographique.

***In situ** : Signifiant littéralement "sur place", ce terme désigne une méthode artistique qui dédie l'œuvre à son site d'accueil. Il implique parfois une production artistique qui peut se targuer d'une soustraction à toute forme de mercantilisme ! Présentées comme une offrande à un site unique, à un moment unique, l'œuvre et sa fragilité nous procurent un sentiment d'authenticité.

***Modernisme** : Notion recouvrant un ensemble de mouvements culturels ayant animé les sociétés occidentales de la fin du XIX^e siècle à la moitié du XX^e siècle. L'artiste moderne

est celui qui se fait le peintre de son temps en s'attachant à représenter des sujets contemporains, notamment grâce à l'usage de techniques nouvelles. Baudelaire, dans son essai *La Modernité* publié dans *Le peintre de la vie moderne*, définit le concept de modernité appliqué à l'art comme la quête de la beauté des tendances éphémères, pour l'intégrer, à des fins artistiques, à ce qui est éternel.

***Modernité** : Le terme désigne à la fois une époque, une civilisation et une conception de l'humanité indissociable de la culture occidentale et de la philosophie européenne. La notion – aussi floue soit-elle – renvoie en tout cas à l'Europe des Temps modernes depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain. Ainsi, elle commencerait au 16^e siècle en Europe avec le protestantisme, l'avènement des sciences expérimentales, et les grandes découvertes. Puis elle culmine au siècle des Lumières. Rationalisme, positivisme et optimisme (foi dans le progrès) en sont, sur le plan philosophique, les traits les plus significatifs. Quatre grandes révolutions en découlent. L'homme moderne conquiert son autonomie et affirme sa volonté de maîtrise technique du monde. L'homme moderne vide le monde de son mystère, il le désenchante (positivisme) et s'efforce de s'approprier les qualités des dieux du passé (omniscience, puissance). L'homme moderne dissocie les différentes dimensions de l'existence individuelle et collective (laïcisation). L'homme moderne a foi dans le progrès et ne craint plus son avenir.

***Nature morte** : Terminologie du XVII^e siècle désignant un sujet constitué d'objets inanimés et/ou d'animaux morts. Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art et spécialiste de la nature morte, parlait ainsi de cet exercice propre à l'art dit "classique" qui refait régulièrement surface dans le champ de l'art contemporain : "Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage." C'est aujourd'hui principalement la vanité, sous-genre hautement allégorique de la nature morte, qui retient l'attention des artistes.

***Néon** : Les qualités inhérentes à ce matériau inventé en 1912, en l'occurrence une faible consommation, une durée de vie plus importante que les lampes à incandescence, lui valent d'être considéré par les artistes comme un champ d'expression inédit. Effectivement, dès 1946, Gyula Kosice (né en 1924) utilise le néon pour la réalisation de l'œuvre intitulée *Structure lumineuse Madi*. Par la suite, les artistes vont multiplier les re-

cherches et les expérimentations plastiques faisant passer le néon du statut d'invention à usage principalement urbain et/ou domestique à celui de médium artistique à part entière. Si le néon est aujourd'hui très répandu dans l'art contemporain, il ne demeure pas moins que les premiers artistes à avoir utilisé ce médium, tels que Bruce Nauman avec *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967) souhaitaient faire quelque chose qui « ne ressemble pas à de l'art ».

***Post-modernité** : Il s'agit, pour le moment, davantage d'un état d'esprit que d'un fait de civilisation ! Le trait central en est sans doute le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité. Dans le champ de l'art, le post-modernisme rejette (ou met simplement de côté) les aspects propres à l'art moderniste.

***Readymade** : Combinant un constat pessimiste (« la peinture est obsolète ») et une fascination pour les objets industriels fabriqués en série, Marcel Duchamp (1887-1968) invente en 1916 le concept du *readymade* qui consiste à exposer un objet usuel et décréter qu'il s'agit d'un objet d'art. Ce geste novateur repositionne le rôle de l'artiste sous un nouveau jour puisqu'il n'est plus forcément dans le faire, il peut se contenter de décider de détourner un objet. Nouveau mode d'expression artistique, le *readymade*, qui signifie « déjà fait », a la particularité de permettre au spectateur de s'intéresser à l'objet pour lui-même d'une part, et, d'autre part, de jouer avec les représentations mentales : la forme de l'objet exposé doit renvoyer à un concept et lui donner un nouveau sens. *Fontaine*, présenté au public en 1917, est un urinoir en porcelaine inversé, acheté par l'artiste dans un magasin et qu'il a signé « R. Mutt 1917 ». Cette pièce, considérée comme le premier *readymade* médiatique de Duchamp, passe pour être également l'une des œuvres les plus controversées du XX^e siècle.

***Rémémoration** : Intuition confuse de quelque chose qui se présente comme passé, sans cependant entrer dans le champ de la mémoire consciente. Chez Platon, il s'agit d'un mythe selon lequel la connaissance consisterait à reconnaître ce qui, tout en ayant déjà été appris, a été oublié. De nombreux artistes contemporains créent ainsi volontairement des œuvres qui évoquent en nous des choses qui dans le même temps nous échappent, semblant faire appel à une mémoire lointaine ou endormie. La fonction de ces objets est d'abord psychologique, puisqu'il s'agit d'orienter le sujet vers la connaissance en lui montrant que connaître est indissociable d'une démarche intérieure de connaissance de soi. La mémémoration est aussi une fonction épistémologique : elle permet de réinsérer l'ignorance et la connaissance à l'intérieur du processus continu de l'appren-

tissage. Elle fait de l'ignorance le premier degré, la première étape vers la vérité, ce moment précis où les connaissances sont à ce point enfouies qu'on les croit oubliées.

***Représentation** : Notion intemporelle qui répond à une capacité naturelle *de représentation* de tout homme. Représenter, c'est rendre présent, par l'esprit, la parole ou le geste, quelque chose qui ne l'est pas naturellement en un moment défini : rendre présent à nouveau quelque chose qui a été vu, qui a été dit, qui a été pensé. C'est générer des images intellectuelles, symboliques ou même physiques, qui font naître pour l'homme la possibilité d'une autre réalité que celle, directe, dont nous faisons constamment l'expérience. Cela donne lieu à la fois à l'imaginaire et à la pensée conceptuelle.

***Tas** : Dans le champ de l'art contemporain, le tas pourrait se définir comme l'accumulation d'une matière, de choses de même nature ou non, arrangées avec ou sans ordre, et placées les unes sur les autres. Cette pratique trouve son origine chez Kurt Schwitters (1887-1948), artiste collagiste qui entreprend de construire à partir de 1920 le *Merzbau*. Le tas, comme amoncellement d'objets, suppose que l'artiste ait procédé à un travail de collecte en amont, collecte qui peut s'effectuer de manière aléatoire, comme dans le cas de Laurie Parsons (née en 1959), cette artiste américaine qui avait pour habitude de ramasser divers objets lors de ses promenades en milieu urbain ou industriel dans les années 1980. Les tas de bonbons de Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) invitent quant à eux à une participation active du spectateur qui, en se servant, renforcera la charge active de l'oeuvre souvent politiquement engagée.

***Turner Prize** : Récompense décernée annuellement à un artiste britannique de moins de cinquante ans. Il a été institué en 1984 par la Tate Britain (Londres).

***White Cube** : Dans un article paru dans *Connaissance des arts* en décembre 2010, le principe du *white cube* est débattu par deux professionnels du monde de l'art dont les avis divergent. Si le scénographe Hubert Le Gall argue que la mise en scène des œuvres par la couleur ou la décoration peut contribuer à leur appréciation, Laurent Le Bon, Directeur du Centre Pompidou-Metz évoque pour sa part un modèle infallible : « c'est peut-être le pire des espaces d'exposition, mais on n'a jamais fait mieux ». Le *white cube* ou « cube blanc » désigne le lieu d'exposition, un espace aux murs blancs qui règne en maître depuis les années 1970 dans les musées et centres d'art dédiés à l'art moderne et contemporain. Ainsi le *white cube* questionne la relation entre l'espace de monstration et les œuvres et invite parfois à dépasser ce statut pour devenir un concept à part entière. Citons à titre d'exemple la scénographie blanche élaborée par l'architecte Philippe Rahm pour la seconde édition de La Force de l'Art en 2009.

ANNEXES



Gravure de Théodore Galle (1871-1833) de 1859, réalisée d'après la peinture de Jan van der Straet (1523-1605) *Vesputti découvrant l'Amérique*.

« Les Lumières aimaient représenter le *Nouveau Monde* comme *l'enfance de l'humanité*. On pouvait déjà en voir une expression prophétique dans la gravure représentant *Vesputti découvrant l'Amérique*, qui montre une rencontre qui n'est pas loin du viol : Amerigo Vesputti (1454-1512) s'avance fièrement, figure mâle et imposante portant les insignes de la puissance impériale – la science, le savoir la religion – et, disent-ils, « surprend l'Amérique », allégorisée comme elle le fut si souvent sous les traits d'une femme, qui se lève de son hamac, étonnée et nue, levant la main en signe d'alarme. » *Identités et Cultures* de Stuart Hall.

« Au nom de la raison universelle qui permet d'accéder en même temps à la vérité et au bonheur, les philosophes des Lumières construisent un paradigme *européocentré* du progrès, aussi bien matériel, qu'intellectuel et moral. Convaincus que l'évolution des individus comme des sociétés est déterminée par des lois, qu'il faut donc organiser ces sociétés sur des bases scientifiques et concilier ordre et progrès, les hommes de la III^e République élaborent, au nom de la supériorité de l'Occident, une véritable théorie de la colonisation fondée sur un devoir de civilisation et de christianisation. Ils disposent d'ailleurs d'un exemple pour conforter la légitimité de leur action : les anciens esclaves des Antilles françaises prouvent, quelques vingt ans après leur affranchissement, qu'ils peuvent être de bons citoyens, acquis aux valeurs d'ordre et de progrès. » Myriam Cottias in *La Question Noire*.

« Libération nationale, renaissance nationale, restitution de la nation au peuple, Commonwealth, quelles que soient les rubriques utilisées ou les formules nouvelles introduites, la décolonisation est toujours un phénomène violent. A quelque niveau qu'on l'étudie : rencontres interindividuelles, appellation nouvelle des clubs sportifs, composition humaine des cocktails-parties, de la police, de conseils d'administration des banques nationales ou privées, la décolonisation est très simplement le remplacement d'une *espèce* d'hommes par une autre *espèce* d'hommes. Sans transition, il y a substitution totale, complète, absolue. » Premières lignes de *Les damnés de la terre* (1961), de Frantz Fanon (1925-1961)

"Dans les questions qui concernent les lois du monde et l'ordre des choses, la raison la plus élevée est toujours la plus juste. Ce qui semble à peine possible, tant cela est délicat, est souvent vague et obscur, car siégeant au plus profond de l'esprit parmi les vérités éternelles. La science empirique est de nature à obscurcir la vue et, par la connaissance même des fonctions et des processus, capable de priver l'élève de la virile contemplation du tout. Le savant perd le sens de la poésie. Mais le naturaliste le plus érudit, qui prête une fidèle et totale attention à la vérité, verra qu'il lui reste beaucoup à apprendre de sa relation au monde, et qu'il n'est pas possible de la faire par une quelconque addition ou soustraction ou comparaison de quantités connues, mais que l'on y parvient par des saillies de l'esprit qui ne s'apprennent pas, par une constante maîtrise de soi et par une complète humilité. Il s'apercevra qu'il est chez l'étudiant des qualités bien plus précieuses que la précision et l'infailibilité ; qu'une supposition est souvent plus féconde qu'une affirmation qui ne souffre pas la discussion, et qu'un rêve peut nous conduire plus profond dans le secret de la nature que cent expériences calculées." Début du chapitre *Perspectives in La nature* (1836) de Ralph Waldo Emerson (1803-1882)

« Dès que la Compagnie (des Indes Orientales) jette un regard cupide sur n'importe quel Etat souverain indépendants ou n'importe quelle région dont les ressources politiques et commerciales ou dont l'or et les bijoux sont prisés, la victime est accusé de violer telle ou telle convention fictive ou réelle, de transgresser une promesse ou une restriction imaginaire, de commettre quelque nébuleuse offense, et la guerre est déclarée, et l'éternité du mal, la perpétuelle actualité de la fable du loup et de l'agneau teignent de sang encore une fois l'histoire nationale anglaise. » Extrait de *La Guerre anglo-persane* (1856), de Karl Marx (1818-1883)

"Dès le 20 août, un peu partout dans les forêts et les marécages, l'automne se rappelle à nous, tant par les feuilles de salsepareille et de fougères richement mouchatées, que par le chou-puant et l'hellébore flétris et noircis, ainsi que, le long des rivières, par la pontédérie déjà en train de foncer.

L'herbe pourpre (*Eragrostis pectinacea*) est alors au paroxysme de sa beauté. Je me rappelle très bien la première fois où j'ai observé cette plante. Alors que je me trouvais sur le flanc d'une colline, tout près de notre fleuve, je vis, à une trentaine ou une quarantaine de perches de là, une bande de pourpres d'une demi-douzaine de perches de long, à l'orée d'un bois, à l'endroit où le terrain descendait vers une prairie. Elle était aussi digne d'intérêt et possédait des couleurs aussi vives, quoique qu'elles ne fussent pas tout à fait aussi éclatantes que les touffes de rhexie, car d'un pourpre plus foncé, comme une grosse tâche d'airielle. Quand je me suis rendu sur place pour l'examiner, j'ai découvert qu'il s'agissait d'une sorte d'herbe à fleurs, ne faisant guère plus d'un pied de haut, avec seulement quelques feuilles vertes et une belle panicule déployée de fleurs violettes; c'était comme une légère brume purpurine et frémissante qui m'entourait. De plus près, elle s'avéra être d'un pourpre terne et ne faisait forte impression; elle était même difficile à détecter, et si on n'en cueillait qu'un seul brin, on était surpris de découvrir combien il était fin et faiblement coloré. Mais si on la regardait de plus loin, sous un éclairage favorable, elle se montrait d'un beau pourpre vif, qui faisait penser à une fleur et enrichissait la terre. De bien maigres causes s'associent pour produire des effets aussi frappants. J'étais d'autant plus étonné et charmé que cette herbe est généralement d'une couleur sobre et humble." Début du chapitre *Les graminées in Couleurs d'automne* (1862) de Henry David Thoreau (1817-1862)

Casey (née en 1976) - Créature ratée

Blancs ingénieurs, noirs ingénus
Au rang des seigneurs ou dépourvus de génie
Grands vainqueurs à l'âme de gagneurs
Ou fainéants et menteurs
Tout ça dans un même corps réunis
Race qui réussit espèce peu avancée
Sans histoires écrites ni récits donc sans passé
Inventeurs cravatés
Créateurs gâtés créatures ratées
Sans grandeur à cravacher
Civilisateurs sensibilisés
Par train de vie aisée hectares à dévaliser
Martyrs dans la moiteur des alizés
Moteurs d'immenses fortunes réalisées
Amateurs de belles lettres et de poésies
Frappeurs de tambours avec fracas et frénésie
Grands penseurs encensés
Petites frappes assassins
Baroudeurs résistants, quémandeurs assistés
Humbles sujets du tout puissant (espritu sanctus)
Se référant au livre saint (amen)
Individus indécents
Qui dissimulent à peine
Et leurs sexes et leurs seins
Et leur sang est souillé
Et leurs chants sont bruyants
Dépouillés d'humanité leurs yeux sont fuyants
Apprenons leur à prier jésus christ sans crier
Et trie la canne à sucre tout en souriant...

Oui la nature a fauté
S'est plantée en beauté
Toi, ton identité
C'est d'être la créature ratée

Oui la nature a fauté
S'est plantée en beauté
Toi, ton identité
C'est d'être la créature ratée

Que disent la science et la messe
Toutes les grandes puissances du monde et la presse
Que cette noirceur en présence dans la pièce
Nous est inférieure comme la chienne et l'ânesse
Bons chrétiens j'acquiesce et volontiers j'angoisse
Et les os glacés placés devant ces corps sans grâce
Et ses cuisses sont trop grosses
Ses narines embrassent chacune des extrémités de sa pauvre face
Ses fesses sont une énorme masse
Conséquence, sa silhouette n'a aucune forme de classe
Sa peau une carapace de cuir sans souplesse
Lèvres si épaisses qu'elles en deviennent grimaces
La pommette est saillante chers clients clientes
Ne vous arrêtez pas à cette laideur criante
Les jungles de l'Afrique lointaines et luxuriantes
Nous offrent des spécimens de différentes variantes
Leurs femelles sont fertiles et vaillantes
Dociles et idiots font elles-mêmes leurs paillotes
Les mâles ont côtoyé éléphants et coyotes
Nourris de chasse de pêche et de cueillette
Eloignez quand même vos fillettes
Parfois le sauvage plonge dans la démence
En rage peut réduire un humain en miettes
Mais le passage du fouet le ramène au silence...

refrain

>Extrait du discours de Victor Hugo (1802-1885), fervent abolitionniste, devant une société composée essentiellement de descendants d'esclaves à l'occasion du 31e anniversaire de l'abolition de l'esclavage, le 18 mai 1879 :

« [...] Il est là, devant vous, ce bloc de sable et de cendre, ce monceau inerte et passif qui depuis six mille ans fait obstacle à la marche universelle. Ce monstrueux Cham qui arrête Sem par son énormité, l'Afrique... Allez, Peuples ! Emparez-vous de cette terre. Prenez-la. A qui ? A personne. Prenez cette terre à Dieu. Dieu donne la terre aux hommes. Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-la... Versez votre trop-plein dans cette Afrique, et du même coup résolvez vos questions sociales, changez vos prolétaires en propriétaires ; allez, faites ! Faites des routes, faites des ports, faites des villes, croissez, cultivez, colonisez, multipliez ; et que, sur cette terre, de plus en plus dégagée des prêtres et des princes, l'Esprit divin s'affirme par la paix et l'Esprit humain par la liberté. [...] »

>Extrait d'un entretien radiophonique de Claude Lévi-Strauss avec Georges Charbonnier (1959) :

« Je dirais que les sociétés qu'étudie l'ethnologue, comparées à notre grande, à nos grandes sociétés modernes, sont un peu comme des sociétés *froides* par rapport à des sociétés *chaudes*, comme des horloges par rapport à des machines à vapeur. Ce sont des sociétés qui produisent extrêmement peu de désordre, ce que les physiciens appellent « entropie », et qui ont une tendance à se maintenir indéfiniment dans leur état initial, ce qui explique d'ailleurs qu'elles nous apparaissent comme des sociétés sans histoire et sans progrès. Tandis que nos sociétés ne sont pas seulement des sociétés qui font un grand usage de la machine à vapeur ; au point de vue de leur structure, elles ressemblent à des machines à vapeur, elles utilisent pour leur fonctionnement une différence de potentiel, laquelle se trouve réalisée par différentes formes de hiérarchie sociale, que cela s'appelle l'esclavage, le servage, ou qu'il s'agisse d'une division en classes, cela n'a pas une importance fondamentale quand nous regardons les choses d'aussi loin et dans une perspective aussi largement panoramique. De telles sociétés sont parvenues à réaliser dans leur sein un déséquilibre, qu'elles utilisent pour produire, à la fois, beaucoup plus d'ordre - nous avons des sociétés à machinisme -et aussi beaucoup plus de désordre, beaucoup plus d'entropie, sur le plan même des relations entre les hommes. Les sociétés *froides* semblent quant à elle avoir élaboré une sagesse particulière, qui les incite à résister désespérément à toute modification de leur structure, qui permettrait à l'histoire de faire irruption en leur sein. »

L'Étranger

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle?
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !

Charles Baudelaire (1821-1867)

Etranges étrangers (1955)

Kabyles de la Chapelle et des quais de Javel
hommes de pays loins
cobayes des colonies
doux petits musiciens
soleils adolescents de la porte d'Italie
Boumians de la porte de Saint-Ouen
Apatrides d'Aubervilliers
brûleurs des grandes ordures de la ville de Paris
ébouillanteurs des bêtes trouvées mortes sur pied
au beau milieu des rues
Tunisiens de Grenelle
embauchés débauchés
manoeuvres désœuvrés
Polaks du Marais du Temple des Rosiers
Cordonniers de Cordoue soutiers de Barcelone
pêcheurs des Baléares ou du cap Finistère
rescapés de Franco
et déportés de France et de Navarre
pour avoir défendu en souvenir de la vôtre
la liberté des autres

Esclaves noirs de Fréjus
tirillés et parqués
au bord d'une petite mer
où peu vous vous baignez
Esclaves noirs de Fréjus
qui évoquez chaque soir
dans les locaux disciplinaires
avec une vieille boîte à cigares
et quelques bouts de fil de fer
tous les échos de vos villages
tous les oiseaux de vos forêts
et ne venez dans la capitale
que pour fêter au pas cadencé
la prise de la Bastille le quatorze juillet

Enfants du Sénégal
départriés expatriés et naturalisés

Enfants indochinois
jongleurs aux innocents couteaux
qui vendiez autrefois aux terrasses des cafés
de jolis dragons d'or faits de papier plié
Enfants trop tôt grandis et si vite en allés
qui dormez aujourd'hui de retour au pays
le visage dans la terre
et des bombes incendiaires labourant vos rizières
On vous a renvoyé
la monnaie de vos papiers dorés
on vous a retourné
vos petits couteaux dans le dos

Étranges étrangers

Vous êtes de la ville
vous êtes de sa vie
même si mal en vivez, même si vous en mourez .

Jacques Prévert (1900-1977).

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

ESSAIS

- ADORNO Theodor, *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, 1951
ARENDRT Hannah, *L'impérialisme, les origines du totalitarisme II*, 1951
BANCEL Nicolas, Blanchard Pascal, *Zoos humains, de la vénus Hottentote aux reality shows*, 2002
BARTHES Roland, *Mythologies*, 1953
BERTRAND Romain, *L'histoire à parts égales : Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVIe-XVIIe siècle)*, 2011
BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, 1994
CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, 1956
CUNARD Nancy, *Negro : An Anthology*, 1934
DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, 2005
FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, 1952
FLEISCHER Alain, *La pornographie : Une idée fixe de la photographie*, 2001
HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, 2007
LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 2009
LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, 1955
MAUSS Marcel, *Essai sur le don*, 1923
MONTAIGNE Michel de, *Des cannibales*, 1572
NEARING Helen et Scott, *The Good Life: Helen and Scott Nearing's Sixty Years of Self-Sufficient Living*, 1970
PRICE Sally, *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, 2011
REILAND Rabaka, *Africana critical theory: reconstructing the black radical tradition, from W.E.B. Du Bois and C.L.R. James to Frantz Fanon and Amílcar Cabral*, 2009
SENGHOR Léopold Sédar, *Ce que je crois : négritude, francité et civilisation de l'universel*, 1988
SMOUTS Marie-Claude, *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, 2007
THOREAU Henry-David, *La désobéissance civile*, 1849
TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, 1989
TOURAINÉ Alain, *Critique de la modernité*, 1992
VERGES Françoise, *Abolir l'esclavage. Une utopie coloniale, les ambiguïtés d'une politique humanitaire*, 2001
ZERZAN John, *Against Civilization : Readings and Reflections*, 1999

ROMANS

- BURROUGHS Edgar Rice, *Tarzan of the Apes*, 1912
CAMUS Albert, *L'étranger*, 1942
COOPER James Fenimore, *Le dernier des Mohicans*, 1826
CONRAD Joseph, *Au Cœur des Ténèbres*, 1899
DIAZ del CASTILLO Bernal, *La conquête du Mexique*, 1568
MORRISON Toni, *Beloved*, 1987

FILMS / DOCUMENTAIRES

- BLAKE Michael, *Danse avec les loups*, 1990
BOUCHAREB Rachid, *Indigènes*, 2006
GONDRY Michel, *Human Nature*, 2001
JOFFE Roland, *Mission*, 1986
KECHICHE Abdellatif, *Vénus Noire*, 2011
KUROSAWA Akira, *Dersou Ouzala*, 1975
PENN Sean, *Into the Wild*, 2007
POLLACK Sydney, *Out of Africa*, 1985
RESNAIS Alain, MARKER Chris, *Les statues meurent aussi*, 1951
ROCK Chris, *Good Hair*, 2009
VANDEWEERD Pierre-Yves, *Territoire perdu*, 2011
WARGNIER Régis, *Indochine*, 1992

ZOOM EDUCALAB

En complément des formats d'accompagnement «clef en main», le service pédagogique du Palais de Tokyo propose aux groupes scolaires, universitaires et à ceux du champ social une formule plus expérimentale et élaborée sur un modèle collaboratif : Educalab. L'objectif de ce dispositif est de mettre en valeur les compétences professionnelles des intervenants, mais aussi des participants qui viennent décrypter les modes opératoires des artistes, des penseurs (critiques, historiens...) et des professionnels des métiers de la culture. Ces projets sur-mesure, conçus par l'équipe éducative du Palais de Tokyo permettent à chaque participant de se confronter à la pratique et ainsi de développer sa sensibilité et sa créativité en s'ouvrant à d'autres langages. Chacun apprend à communiquer aux autres ses découvertes, ses émotions, ses perceptions et établit des liens entre la création artistique et leur environnement quotidien.

Parmi les projets développés par l'équipe pédagogique du Palais de Tokyo dans le contexte de La Triennale, voici deux exemples menés avec les universités Paris 7 et Paris 8.

Workshop «Danse des femmes préhistoriques» :

Animés par des artistes de la programmation du Palais de Tokyo, les *workshops* se déploient sur plusieurs séances et permettent ainsi aux participants de saisir pleinement les étapes successives du processus de création artistique. L'artiste se positionne comme un passeur et incite chacun à la mise en valeur de sa propre sensibilité au cours de l'élaboration d'une œuvre individuelle ou collective.

Ici, une collaboration a été mise en place entre les étudiantes d'Isabelle Barbéris, maître de conférence en «Arts du Spectacle» à l'université Paris 7 Denis-Diderot, les artistes Louise Hervé et Chloé Maillet, et l'action éducative du Palais de Tokyo.

Pour *Intense Proximité*, le binôme d'artistes présentent une performance et une installation intitulées *Avant le monde et après*, revenant sur les théories de Johann Jakob Bachofen, pour qui la plupart des civilisations sont nées matriarcales. Son livre *Das Mutterrecht*, considéré par Walter Benjamin comme l'un des ouvrages les plus importants du XIX^e siècle, influencera le combat des féministes plus tard au XX^e siècle. Dans les années 1950, le cinéma de science-fiction développe une obsession pour le matriarcat, que ce soit aux temps anciens de la préhistoire, dans des pays lointains ou dans des régions éloignées aux confins de la galaxie.

Les étudiantes exploreront le domaine de recherche des artistes par l'étude de textes d'anthropologues et de films d'exploitation de la période 1950-1967. Le *workshop* s'orientera progressivement vers l'élaboration d'une performance dansée, présentée publiquement fin avril dans les espaces d'exposition du Palais de Tokyo.

Quels supports de communication pour une triennale ? :

Les étudiants de Vincent Rouzé, maître de conférence en «Esthétique et communication» à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, se verront confier l'analyse des supports de médiation et de communication produits à l'occasion d'*Intense Proximité*. Les visites guidées de plusieurs lieux associés à l'événement culturel (Palais de Tokyo, Bétonsalon, Jardin d'agronomie tropicale de Vincennes...), ainsi qu'une rencontre avec Caroline Cros, conservatrice du patrimoine (Délégation aux arts plastiques) et intervenante à l'École du Louvre dans le cadre d'un cours «organique» sur cette troisième édition de la Triennale d'art contemporain de Paris, permettront aux étudiants de saisir tous les enjeux d'une telle manifestation culturelle. Un travail d'écriture original sur leur perception d'*Intense Proximité* est attendu et sera l'occasion d'une évaluation singulière pour une validation de leur semestre.



Affiche du film britannique *Un million d'années avant J-C*, réalisé par Don Chaffey et sortie en 1966.

ACTION EDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, les métiers, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration des projets éducatifs dont l'intention commune est d'envisager le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur le programme de l'Education Nationale, les formats d'accompagnement « clef en main » offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement « collaboratif » sont quant à eux conçus sur-mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RESERVATION AUX ACTIVITES DE L'ACTION EDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCES

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTREE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 8€ / Tarif réduit : 6€ / Gratuité
Gratuité pour tous : chaque 1er lundi du mois à partir de 18h

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub