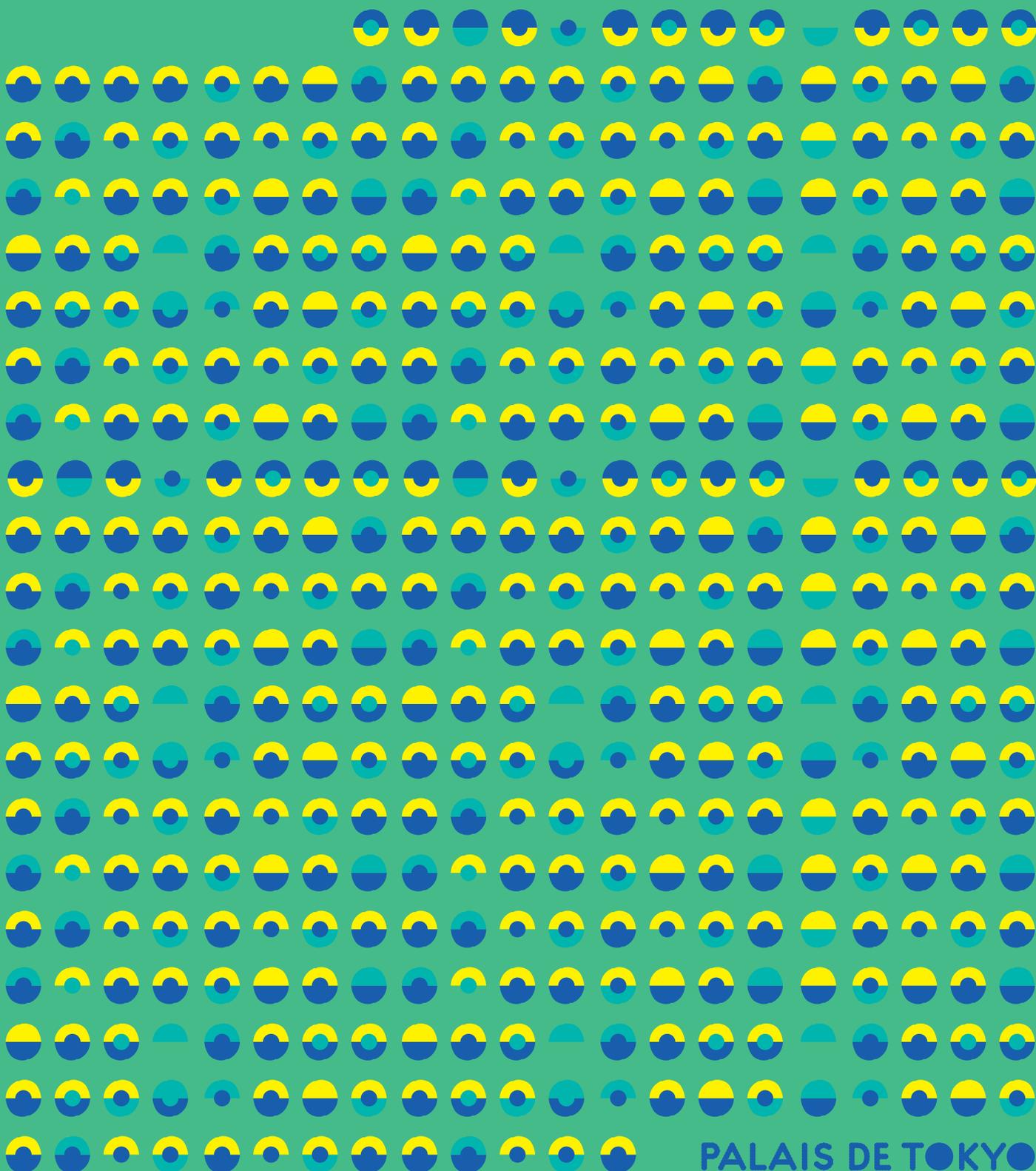


SCOLAB

CAHIER PÉDAGOGIQUE

EN TOUTE CHOSE

3 FÉVRIER - 8 MAI 2017



PALAIS DE TOKYO



ÉDITO

Homme ! libre penseur - te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose :
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant :
Chaque fleur est une âme à la Nature éclosée;
Un mystère d'amour dans le métal repose:
« Tout est sensible ! » - Et tout sur ton être est puissant !

Crains dans le mur aveugle un regard qui t'épie
A la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie !

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;
Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

Vers dorés, Gérard de Nerval (1808-1855)

Quelle est l'influence des échanges monétaires, des flux de données numériques et des mouvements de marchandises sur la fabrique de nos émotions ?
A l'heure de l'Internet des objets, de l'économie numérique et de la marchandisation des affects, quelle relation entretenons-nous avec les objets ?

D'abord faudrait-il s'entendre sur ce que recouvre le mot objet. Au sens étymologique, l'objet est « ce qui est placé devant ». Il est donc ce qui est hors de nous. En cela, il s'oppose au sujet, qui désigne lui, ce qui nous est intérieur. Mais l'objet ne saurait se limiter aux choses concrètes, à ce qui est perceptible par la vue ou le toucher. Si l'objet peut être une chose matérielle, il peut aussi être une idée ou un souvenir.

Il faut alors se demander ce qu'il y a de commun entre ces divers états de conscience qui mettent le sujet, ce qui est en nous, en relation à une réalité extérieure.

« Dans ce monde où la vie éclate en toute chose » comme l'écrit Gérard de Nerval, comment accorder l'expérience de soi et l'expérience du monde ? Peut-on, alors que la production industrielle et la technologie essaient d'humaniser les artefacts, disjoindre les affects et les objets ? Ou encore, comment pouvons-nous ressentir, physiquement et mentalement, le mouvement interne dont les choses sont animées ?

Composées d'interventions, d'installations et de performances, les expositions que le Palais de Tokyo présente du 3 février au 8 mai 2017, au sein de la saison « En toute chose » explorent les relations que nous entretenons ou que nous subissons dans notre rapport au réel.

Ces expositions ont en commun de s'interroger sur le pouvoir parfois absurde que nous avons sur les objets qui nous entourent comme celui, magique, enchanté ou inquiétant, qu'ils exercent sur nous en retour. Ce flux qui nous échappe traverse l'ensemble des œuvres réunies au sein de cette nouvelle saison.





-  **Abraham Poincheval**
Abraham Poincheval est né en 1972. Il vit à Marseille. Lors de ses performances en solitaire, il repousse ses limites physiques et mentales. La vie en autarcie, l'enfermement, l'immobilité ou la perte progressive des sens sont pour lui des moyens d'exploration du monde et de la nature humaine. Disséminée dans les espaces du Palais de Tokyo, son exposition présente les œuvres dans lesquelles il a vécu ainsi que deux nouvelles dans lesquelles il s'apprête à vivre pendant l'exposition.
-  **Emmanuel Saulnier, *Black dancing***
Emmanuel Saulnier est né en 1952. Il vit à Paris. Il développe un travail essentiellement sculptural en dialogue avec sa pratique du dessin. Son exposition est conçue comme une composition musicale, comme une partition en train de s'écrire. L'agencement des formes dans l'espace laisse une large place à l'improvisation.
-  **Taro Izumi, *Pan***
Taro Izumi est né en 1976. Il vit à Tokyo. Il développe un monde qui s'exprime par des installations, des sculptures et des vidéos, dont les processus d'apparition sont liés à l'accident, au jeu et à la perturbation. A bien des égards, les œuvres présentées dans son exposition font semblant d'être idiotes, questionnant les poncifs de l'histoire de l'art (l'autoportrait, la nature-morte, les questionnements autour de la ligne, du socle et de l'échelle) ainsi que la place des individus dans la société.
-  ***Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce***
Seule exposition collective de la saison, elle est conçue comme un parcours composé de différentes « zones affectives ». Elle réunit plusieurs artistes qui interrogent les impacts de l'économie de marché et des nouvelles technologies sur la fabrique de nos émotions et de leurs représentations.
-  **Mel O'Callaghan, *Dangerous on-the-way***
Mel O'Callaghan est née en 1975. Elle vit à Paris. Son travail interroge les rituels en tant qu'expression de la condition humaine. Pour son exposition au Palais de Tokyo, elle s'inspire des écrits de l'anthropologue Felicitas D. Goodman autour de la transe extatique ainsi que du rite initiatique de la cueillette des nids d'hirondelle à Bornéo : deux processus de transformation de soi qui naissent de la répétition inlassable de gestes.
-  **Dorian Gaudin, *Rites and Aftermath***
Dorian Gaudin est né en 1986. Il vit à New-York. Son travail plastique relie la machine et les rites sociaux. Pour sa première exposition dans un centre d'art, Dorian Gaudin met en scène un théâtre d'objets qui semblent dotés d'émotions humaines.
-  **Emmanuelle Lainé, *Where the rubber of our selves meet the road of the wider world***
Emmanuelle Lainé est née en 1973. Elle vit à Paris. Elle réalise pour le Palais de Tokyo un trompe-l'œil conçu comme une succession de plans successifs qui s'inspirent des réflexions menées sur le cyborg et le corps machinique.
-  **Anne Le Troter, *Liste à puces***
Anne Le Troter est née en 1985. Elle vit à Paris. Son travail s'intéresse à la plasticité du langage. Son exposition *Liste à puce* décortique la langue-ovni des enquêteurs téléphoniques travaillant pour divers instituts de sondage.

Saisir ce flux qui nous échappe

Du fait de la grande diversité des expositions de la saison *En toute chose*, le cahier pédagogique se construit autour d'un cheminement non-hiérarchique plutôt qu'autour d'un plan thématique et linéaire. Les différentes expositions sont liées les unes aux autres à travers des références philosophiques, littéraires, artistiques.

Une carte mentale matérialise ce cheminement subjectif de la pensée. Elle tente de saisir ce flux invisible qui traverse la saison, celui de notre relation aux objets.

Deux manières de parcourir le Scolab

Une première option de lecture est une lecture dynamique. La carte mentale comporte des liens renvoyant à différentes entrées : des définitions, des citations et des cartels d'œuvres.

Une seconde option consiste à lire ces entrées les unes après les autres. Leur ordre a été choisi de sorte que des relations apparaissent entre elles, bien que les sujets puissent sembler distants.

Dans les deux cas, cet outil est pensé pour être le point de départ d'une réflexion personnelle.

Toutes les entrées évoquant des œuvres présentées dans les expositions du Palais de Tokyo sont surlignées par **ce fond coloré.**



La carte contient des liens interactifs vous permettant d'accéder directement au contenu lié à l'objet sur lequel vous cliquez. Dans le corps du texte, les ronds colorés  qui séparent chaque entrée vous permettent de revenir à cette carte.



« Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eut point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant un fossé, eût crié à ses semblables : gardez-vous d'écouter cet imposteur, vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne. »

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755



La notion de **Capitalisme Tardif** fut popularisée par le marxiste Ernest Mandel en 1972. Pour Mandel, au capitalisme de la libre concurrence des années 1700 à 1850, au capitalisme des marchés impériaux et coloniaux qui dura jusqu'à 1940, fait suite le capitalisme tardif d'après-guerre : marchés mondialisés, spéculations boursières, consommation de masse.

Le critique littéraire et théoricien marxiste américain Fredric Jameson a approfondi le concept à travers son ouvrage le plus célèbre, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, dans lequel il propose une critique marxiste du postmodernisme.



« En effet, un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement). Ainsi, dans la culture postmoderne, la « culture » est devenue un produit à part entière ; le marché est devenu absolument autant un substitut de lui-même et une marchandise que n'importe lequel des articles qu'il inclut en lui-même : le modernisme constituait encore, au minimum et tendanciellement, une critique de la marchandise et une tentative pour qu'elle se transcende. Le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus. »

Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991)

« Conçue suivant un parcours composé de différentes « zones affectives », « Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce » réunit plusieurs artistes qui interrogent les impacts de l'économie de marché et des nouvelles technologies sur la fabrique de nos émotions et de leurs représentations.

En 1967, l'écrivain américain Richard Brautigan distribue dans les rues de San Francisco un court poème intitulé *All Watched Over by Machines of Loving Grace*. Il y décrit une harmonie « mutuellement programmée » entre les machines, les animaux et les êtres humains. Une utopie toutefois condamnée à échouer « sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce ». Cinquante ans plus tard, si les machines sont partout, elles se sont paradoxalement effacées en intégrant tous les aspects de nos environnements de travail et de nos espaces domestiques.

Si les œuvres de l'exposition s'appuient sur des structures abstraites ou matérialisent des processus économiques invisibles, elles n'en sont pas moins imprégnées d'empathie et de subjectivité. Paraissant dotées d'attributs psychologiques, elles reflètent la modélisation de nos imaginaires et la transformation de nos affects en logos, en produits ou en arguments de vente, témoignant d'une forme de réification de nos émotions et de nos relations sociales. »

Yoann Gourmel, Commissaire de l'exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



Eva Illouz a recours à l'expression de « **capitalisme émotionnel** » pour décrire « une culture dans laquelle les pratiques et les discours émotionnels et économiques s'influencent mutuellement, aboutissant à un vaste mouvement dans lequel les affects deviennent une composante essentielle du comportement économique et dans lequel la vie émotionnelle obéit à la logique des relations et des échanges économiques ».

Eva Illouz, *Les sentiments du capitalisme*, 2006



« Parfois, tu te réveilles la nuit sans raison et tu ne peux pas te rendormir. Tu t'assoies, tout est paisible, tout est calme, mais tu n'es pas heureux pour autant. Tu ne trouves pas la paix en toi. Tu ne ressens rien. C'est ce moment précis que j'essaie de capturer dans mes oeuvres. »

Conçue comme une « peinture tridimensionnelle » intégrant jeux de lumière, de couleur et de composition au sein d'une scénographie ne privilégiant aucun point de vue, l'intervention de **Lee Kit** se déploie sous la forme d'une installation constituée entre autres d'objets domestiques, de projections et de peintures. Explorant l'écart entre les choses et leur représentation, entre le personnel et le collectif, les « situations » de Lee Kit cherchent à rendre perceptibles certaines émotions échappant à toute description littérale. Des états d'entre-deux sont ainsi explorés à travers l'association de motifs récurrents comme des fragments de chansons pop, des noms de produits cosmétiques, des bribes d'images et de mots mais également des représentations de mains, dont l'artiste estime le langage « très honnête » et compréhensible par tous. Son travail s'inscrit par ailleurs en réaction à la société hongkongaise dans laquelle il a grandi, à rebours d'une compétitivité exacerbée infiltrant tant le secteur économique que les relations humaines. En intégrant des produits de consommation de masse pour la promesse d'intimité qu'ils portent en eux, ses installations exploitent le quotidien, ses objets et ses rituels, comme étant l'opposé ultime de notre société à la recherche d'une efficacité permanente.

En ce sens, les « situations » de Lee Kit évoquent une attitude non productive offrant une expérience du temps apparentée à celle du temps libre ou, en d'autres termes, à « une forme positive de vice ou d'efficacité inefficace – un type d'oeuvre qui ne convient pas au modèle économique dominant ».

Lee Kit est né à Hong Kong en 1978. Il vit aujourd'hui à Taipei (Taiwan).

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



« Je travaille avec la manière dont les environnements construits nous façonnent, la manière avec laquelle les objets dictent nos expériences. »

Mika Tajima (née en 1975 à Los Angeles) explore les espaces où le corps humain entre en tension avec le corps mécanique. Ses oeuvres récentes reflètent l'influence de l'économie et des nouvelles technologies sur la vie quotidienne et les relations humaines. Depuis 2015, elle travaille sur une série d'oeuvres intitulée *Meridian* : des sculptures et des installations connectées qui récupèrent et transforment en temps réel des flux de données en impulsions colorées. Dans l'exposition sont présentées deux sculptures de cette série constituées d'éléments de chaises de bureaux optimisées dont la forme résulte d'études sur la colonne vertébrale humaine. Recouvertes d'une fine membrane de tissu, elles ressemblent autant à des cocons translucides qu'à des lampes décoratives. La lumière qui en émane traduit en variations d'intensité et de couleur les fluctuations du cours de l'or et de « l'humeur » parisienne grâce à des algorithmes générant des messages à partir de données récupérées à Paris sur les réseaux sociaux comme Twitter.

Sous l'aspect d'objets domestiques organiques, elles définissent selon l'artiste des « zones affectives » offrant la représentation standardisée d'expériences émotionnelles. « Ce qui reflète notre époque est la manière dont la technologie tente de rationaliser les émotions humaines, de quantifier ce qui est justement impossible à quantifier. » L'installation *Meridian* (Future Sentiment) est composée d'un ensemble d'ampoules qui réagissent elles aussi à ces algorithmes visant à prédire les « sentiments à venir » à partir de messages postés à Paris sur différents réseaux sociaux en s'inspirant des méthodes d'analyses prédictives de données. Au sein de cette installation sont présentées quatre nouvelles oeuvres de la série *Negative Entropy* (2016), des « portraits acoustiques » abstraits dont les motifs tissés sur des métiers Jacquard correspondent aux spectrogrammes d'enregistrements sonores de sites industriels en voie de disparition et de sites de stockage de données numériques.

De la critique sociale de l'ergonomie à l'influence des technologies numériques sur le comportement humain et les expériences affectives, les oeuvres de Mika Tajima explorent autant les conditions historiques qui ont donné naissance à ces technologies que les idéologies qui les sous-tendent.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*





« *Ce qui m'intéresse, c'est l'échelle humaine. Je ne fais rien d'autre que dessiner des fantômes.* »

Michael E. Smith a effacé les êtres humains de son art. Il les a remplacés par une physiologie et une psychologie des choses, travaillant à partir de vêtements abandonnés, d'objets du quotidien, de morceaux d'appareils ménagers et de cadavres d'animaux. Il dispose ces résidus à la manière d'un médecin légiste, comme des fragments matériels ayant survécu à une maltraitance. Des intérieurs de mousse PVC, des extérieurs de résine, des surfaces engluées et rayées : ses œuvres portent des cicatrices, elles sont les reconstructions physiques d'une forme de vulnérabilité émotionnelle.

Pour cette exposition, Michael E. Smith a réalisé un nouvel ensemble de sculptures, puisant dans un répertoire restreint : des matériaux inventés pour satisfaire nos besoins physiques primaires en nourriture, chaleur et protection. Posés à même le sol dans un espace vide, ces objets semblent exclus du monde social dont ils faisaient partie. Ils hantent l'espace plus qu'ils ne l'occupent, évoquant le désastre écologique et économique de notre temps. L'œuvre de Michael E. Smith est une sorte d'archéologie de l'humanité ; ses sculptures semblent toutes provenir d'un « après ».

Michael E. Smith est né en 1977 à Détroit aux Etats-Unis. Il vit et travaille à Providence.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce.*



L'installation de **Pedro Barateiro** ressemble tout autant à du mobilier de bureau qu'à un parc de sculptures minimalistes des années 1960. Malgré leur apparente neutralité, les onze blocs de bois recouverts de ciment évoquent tour à tour des tables, des comptoirs et des chaises. Ces formes froides aux dimensions diverses s'étirent toutes dans une même courbe : une reprise du célèbre logo d'Amazon, – géant américain du commerce électronique – lui-même inspiré du sourire humain. L'artiste décline ce logo sur une multitude de mugs, de t-shirts et de casquettes posés çà et là ; des sourires produits en série qui s'infiltrent dans les objets de notre quotidien, un paternalisme 2.0 qui s'immisce dans les replis de notre intimité. Cette impression d'une diffusion insidieuse, telle « une rumeur » qui se propage, est renforcée par la référence à l'art minimal : les sculptures à la sobriété extrême parviennent à englober l'espace qui nous environne, à le saisir en un tout.

Un ensemble de photographies ainsi que deux vidéos complètent l'installation : l'artiste y mêle images tirées de la culture populaire, événements divers et faits historiques. Ainsi, dans *The current situation*, Pedro Barateiro met sur le même plan l'abattage de palmiers malades – un arbre symbole du passé colonial aujourd'hui dévoré par les insectes – et les manifestations contre les politiques d'austérité de l'Union européenne « considérant l'économie portugaise comme un agent toxique ». Sans liens apparents, ces événements résonnent ensemble comme une lecture critique des récits dominants liés au présent néocolonial et aux effets de la mondialisation. Ils font émerger une réflexion sur l'état de notre culture à l'ère du capitalisme tardif et suggèrent que le système économique global est devenu une version du chaos naturel.

« En faisant ce film, j'étais obsédé par l'idée d'un présent continu forgé par les structures économiques, par la façon dont l'économie imite la nature en essayant de trouver des schémas et d'utiliser le concept de chaos contrôlé au sein d'un certain environnement. Les systèmes économiques tentent de s'établir comme des répliques de systèmes naturels ou biologiques en vue de survivre. »

Pedro Barateiro est né en 1979. Il vit à Lisbonne.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



« Les sciences humaines et sociales, en n'étudiant pas suffisamment les émotions et l'intuition, qui sont pourtant l'essentiel de la pratique économique et politique, la mise en pratique des connaissances accumulées, ont manqué le coche de l'Histoire : une nouvelle étape du capitalisme est désormais celle qu'on peut appeler l'étape du capitalisme émotionnel.

Le **capitalisme émotionnel** est la conjugaison de l'aspect économique, capitaliste, et de l'aspect émotionnel, l'émotion – et particulièrement l'émotion amoureuse dans la reconnaissance totale par l'autre. L'émotion est l'énergie de l'action, et en particulier de l'action économique.

Nous avons donc un champ émotionnel où sont en concurrence des individus à travers leurs capitaux émotionnels. Il faut noter qu'il y a plusieurs champs émotionnels dans la société, plusieurs espaces de concurrence, avec en particulier des espaces où les partenaires à attirer émotionnellement et sexuellement sont nombreux. On a une véritable géographie et une sociologie des espaces émotionnels, des espaces qui ne sont non pas des marchés à concurrence libre et non faussée mais des marchés avec des inégalités de capitaux, c'est-à-dire des champs. »

Eva Illouz, *Les sentiments du capitalisme*, 2006



« Leur amour du bien-être, du mieux-être, se traduisait le plus souvent par un prosélytisme bête : alors ils discouraient longtemps, eux et leurs amis, sur le génie d'une pipe ou d'une table basse, ils en faisaient des objets d'art, des pièces de musée. (...) Ils traversaient Paris pour aller voir un fauteuil qu'on leur avait dit parfait. »

Georges Perec, *Les Choses*, 1965



« Si les sentiments les plus basiques et partagés ont été réifiés et exploités pour devenir des produits, transformant des expériences quotidiennes en exercices de médiation commerciale, se sentir heureux, en colère, triste ou seul pourrait bien demeurer le plus petit dénominateur commun d'une humanité *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce* ».

Yoann Gourmel, Commissaire de l'exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*

« Et pour tous les menus objets petit a que vous allez rencontrer en sortant, là sur le pavé, à tous les coins de rue, derrière toutes les vitrines, dans ce foisonnement de ces objets faits pour causer votre désir, pour autant que c'est la science qui maintenant le gouverne, pensez-les comme lathouses. »

Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse* (1969-1970)

Le mot « lathouse », introduit par Jacques Lacan dans ses séminaires en 1970 est le condensé de trois racines grecques, qui créent un ensemble de significations croisées. Léthé signifie l'oubli, aletheia, l'absence d'occultation, c'est-à-dire la vérité. L'objet du désir, porteur de la vérité du désir, cachée sous le voile de l'oubli. Le suffixe ouse dérive de ousia, dont Lacan dit qu'il n'est « pas l'Autre, pas l'étant. C'est entre les deux », c'est-à-dire entre l'Autre et soi. Les lathouses (le terme est utilisé au pluriel) sont des objets d'origine technique et scientifique, produits par le système capitaliste et qui ont pour fonction sociale et politique de répondre au désir pulsionnel.



Sur Madame de Pompadour :

Quand elle fut âgée de trente ans on la surnomma la Bestiole. Je n'en sais pas la raison. Elle souffrait de tuberculose. Elle était sale – elle devint très sale. Elle ne jetait rien. Elle conservait jusqu'aux seaux troués, assiettes mutilées, tables à trois pieds, meubles passés de mode, vieux paquets de gaze. Elle faisait tout entreposer dans un hôtel qui lui servait de garde-meuble et où elle ne vivait pas et qui était affreux. C'est dans le VIII^e arrondissement de Paris. Je ne sais pas pourquoi ce garde-meuble a été rebaptisé du nom de l'Elysée.

Pascal Quignard, *Sordidissimes*, 2005

« Animation signifie, par définition, qu'un processus de métamorphose prend place. Les choses sont gagnées par une vie différente de la leur, et c'est là en vérité l'unique vertu du médium (...) Aucune autre forme d'art ne peut accomplir ce miracle : faire que des objets naturels inanimés se comportent plus ou moins comme des animaux ou des machines, que les machines se comportent plus ou moins comme des humains, et que les animaux se comportent plus ou moins comme des animaux et des humains en même temps. La palette d'expressions qui peut être rendue par cette animation ou cette métamorphose est presque illimitée. »

Erwin Panosfky, *Lettre sur Fantasia*, 15 novembre 1940, traduction Pierre Rusch, Trafic, n°59, 2006

Isabelle Cornaro s'intéresse aux relations qu'entretiennent les objets – notamment décoratifs – avec la notion de valeur dans l'histoire de l'art, à travers les problématiques de la représentation, de la perception et de la reproduction. Ses oeuvres associent souvent références érudites et culture populaire. Elles jouent sur la valeur ambiguë des choses et interrogent la construction de notre regard et de nos goûts. *Celebration* est un triptyque vidéo où se superposent, se succèdent et se confondent des images aux sources hétérogènes. Isabelle Cornaro mêle ici des extraits de films d'animations de Walt Disney (*Fantasia*, *Blanche-Neige*, *Alice au pays des merveilles*) à certaines de ses propres images, des rushs non employés au montage de ses films.

« L'ambiguïté du statut de l'original résulte d'un processus de transformations successives (copies, réemplois), constitutifs de mon travail. » Des objets à valeur symbolique et économique, (pièces de monnaie, flacons de parfums, bibelots...) se mêlent à des objets, des animaux et des plantes animés de sentiments humains. Le montage rapide et les différents modes d'imbrication des images – succession linéaire, superposition, incorporation ou soustraction chromatique – créent des effets hypnotiques encore accentués par un aller-retour incessant du sujet à l'objet et de la forme à l'informe. Cette oeuvre souligne l'intérêt de l'artiste pour les processus de montage, de cadrage et de composition et développe des problématiques récurrentes de son travail, liées à la nature et au statut du geste artistique, aux notions de fétichisation des objets et de pouvoir de la représentation.

Isabelle Cornaro est née en 1974. Elle vit à Paris.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*





« Mes premiers films en 8mm et mes deux ou trois premiers en 16mm étaient des films expérimentaux - et il faut entendre "expérimental" dans son sens le plus fort : je m'apprenais à moi-même à devenir réalisatrice. Je voulais parvenir à une compréhension de l'expérience à travers le processus de faire des films. »

Pour parler de ses films, **Marjorie Keller** évoque des « carnets de notes ». La cinéaste d'avant-garde américaine filme ce qui l'entoure comme d'autres tiennent un journal, transformant les perceptions éphémères de sa vie quotidienne en aventures sensibles. L'idée du film *Objection* naît lorsque Marjorie Keller réalise pour sa compagnie d'assurance un inventaire des biens de sa maison d'enfance. Pièce après pièce, elle en recense l'ensemble des objets : mobilier, lampes, photographies, tapis, bibelots, argenterie... Mais l'exercice dépasse le simple inventaire. La succession rapide de plans chancelants en caméra portée produit un sentiment d'horreur croissant face à l'accumulation d'objets. Cette impression est renforcée par les voix de ce qu'on suppose être des membres de sa famille qui n'apparaissent jamais à l'écran, comme pour « synchroniser le film à un autre niveau de conscience ». Les objets semblent alors animés d'une vie propre, témoins muets de scènes quotidiennes qui se déroulent sous leurs yeux. La caméra de Marjorie Keller parvient à extraire les histoires et les souvenirs qui leur sont attachés. En les filmant, c'est ainsi non seulement son histoire personnelle qu'elle met en scène mais également celle d'une société qui se définit par les objets qu'elle possède.

Marjorie Keller (1950 – 1994) est une cinéaste, auteur, théoricienne et activiste américaine. Son oeuvre se compose de 25 films explorant les implications politiques de la vie quotidienne. De 1984 à 1987, elle joue un rôle crucial au sein du Collective for Living Cinema et édite leurs publications *Idiolects* et *Motion Picture*.

À la fin des années 1980, elle est nommée responsable de la New York Film-Makers' Cooperative. Elle est également professeur d'histoire du cinéma à l'Université de Rhode Island jusqu'à sa mort en 1994.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



« Les objets sont pour moi des porteurs de sens et d'histoire. Ce qui m'intéresse chez eux, c'est l'écart entre l'intention de départ, ce pour quoi ils ont été construits, et la lecture qui ensuite en est faite. »

Marie Lund est à la recherche du moment où les œuvres naissent ou se révèlent d'elles-mêmes dans les objets. Les toiles de la série *Stills* sont d'anciens rideaux d'une école maternelle. Tendus sur des châssis, ils affichent alors les légères nuances chromatiques dues à l'action combinée du soleil, du temps et d'un geste répété. Peintures vaguement monochromes ou ready-mades assistés, c'est pourtant à la photographie que leur titre se réfère. Le motif des toiles apparaît, comme pour un photogramme, par l'exposition plus ou moins longue d'une surface à la lumière. Présentée en série, la quinzaine de rideaux présentée en ligne établit un mouvement ; elle évoque une séquence cinématographique.

Dans un même jeu de surfaces, de communication entre intérieur et extérieur, Marie Lund présente *Attitudes*, une série de sculptures obtenues par le moulage de l'intérieur de jeans. Les empreintes des coutures et les plis du mouvement des tissus sont figés dans la dureté du béton. À la fois socles et sculptures, ces « jambes » suggèrent une présence humaine figée dans une mobilité paradoxale que l'on retrouve dans la série de sculptures en cuivre réalisées pour l'exposition. Inspirées de formes animales et végétales (coquilles et coquillages) agrandies aux proportions du corps humain, ces sculptures qui peuvent également en accueillir d'autres évoquent ainsi des extensions / prothèses hybrides et protectrices... Marie Lund rend les empreintes du temps visibles et les strates d'histoires palpables.

Les formes et les surfaces de ses sculptures ne composent pas d'images mais des processus.

Marie Lund est née en 1976 à Copenhague au Danemark. Elle est diplômée de l'Académie Royale du Danemark et du Royal College de Londres.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*





« Un gentil robot
Offre pour cadeau
De fête
Ce qu'il faut greffer
Quand on veut changer
De tête
Mais comment savoir
Où le désespoir
S'arrête
Lorsque vos amis
Ne savent plus qui
Vous êtes
Et Marie Mathématique
Prend un mari
Mécanique. »

Marie Mathématique est « la première héroïne télévisée de science-fiction », une jeune fille de 15 ans vivant en 2830. D'octobre 1965 à avril 1966, l'émission Dim Dam Dom diffuse les aventures galactiques de cette adolescente sous la forme d'une comédie musicale graphique. Réalisée par Jacques Ansan à partir de dessins en papiers découpés de Jean-Claude Forest, la série composée de six épisodes est une bande-dessinée rythmée par des poèmes sonores composés par André Ruellan. Pour conter les voyages oniriques et délurés de l'héroïne, ce dernier choisit pourtant le virelai, une forme poétique du XIV^{ème} siècle somme toute assez rigide. Ces rimes en effet de boucle sont murmurées par Serge Gainsbourg dont la voix « contribue beaucoup à l'ambiance érotique qui se dégage de Marie-Math. Parfois, c'est un chuchotement chanté qui donne au spectateur l'impression de pénétrer dans l'intimité de cette petite héroïne ». (Jean-Claude Forest) Ainsi, Marie Mathématique est une ode faussement naïve qui puise autant dans la Genèse que dans le cinéma d'anticipation. Tantôt esthéticienne pour martiens, tantôt fondatrice d'une société protectrice des animaux galactiques, Marie Mathématique revêt les habits de la femme idéale des années 1960 pour mieux se dévêtir ensuite. Une première à la télévision française.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



Né en 1935 dans l'Etat de Washington, **Richard Brautigan** fréquente à la fin des années 1950 les écrivains de la Beat Generation et distribue ses poèmes dans les rues de San Francisco. Avec la parution de *La Pêche à la truite en Amérique* en 1967, il est considéré comme l'un des écrivains et poètes majeurs de la contre-culture américaine. Il s'affranchit des conventions et des genres littéraires, s'essayant au western gothique, au polar parodique, aux journaux métaphysiques et à des livres à planter, imprimés sur des sachets de graines. Autodidacte, il emprunte aux haïkus japonais comme au surréalisme, aux mécanismes de la littérature populaire comme aux mythes fondateurs américains pour distiller par fragments le lot quotidien de menues catastrophes et autres grandes beautés blondes. Après quelques séjours en Europe et au Japon, il tombe peu à peu dans l'anonymat et se retire dans le Montana, l'alcool et la paranoïa qu'il partage avec des truites arc-en-ciel. Il met fin à ses jours en 1984 à Bolinas en Californie.

Le poème *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, présenté ici sous la forme d'un poster, est issu d'un recueil éponyme édité par les Diggers de San Francisco, un collectif artistique et anarchiste dont Brautigan était proche. Nommé d'après un groupe de paysans anglais du XVII^{ème} siècle qui reprirent les terres seigneuriales pour les cultiver en commun, ce collectif proposait, entre autres interventions et actions directes, repas gratuits et assistance médicale en opposition à toute logique marchande capitaliste.

Exposition *Sous le regard de machines pleines d'amour et de grâce*



RICHARD BRAUTIGAN
*ALL WATCHED OVER BY MACHINES OF
LOVING GRACE*
*SOUS LE REGARD DE MACHINES PLEINES
D'AMOUR ET DE GRÂCE*
1967

**Il me plaît d'imaginer (et
le plus tôt sera le mieux !)
une prairie cybernétique
où mammifères et ordinateurs
vivent ensemble dans une harmonie
mutuellement programmée
semblable à de l'eau pure
effleurant un ciel serein.**

**Il me plaît d'imaginer
(immédiatement s'il vous plaît !)
une forêt cybernétique
peuplée de pins et d'électronique
où le cerf flâne en paix
au milieu des ordinateurs
comme s'ils étaient des fleurs
à boutons rotatifs.**

**Il me plaît d'imaginer
(ça doit arriver !)
une écologie cybernétique
où, libérés de nos labeurs
et retournés à la nature
auprès de nos frères et soeurs
mammifères,
nous sommes tous sous le regard
de machines pleines d'amour et de grâce.**

Human enhancement, **augmentation humaine**, transhumanisme. Chaque jour, nous sommes plus proche de maîtriser des technologies qui permettraient de transformer l'humain pour le rendre plus fort, plus intelligent, plus performant, plus heureux et d'une durée de vie plus longue, voire infinie. Le transhumanisme, issu de la cyber-culture américaine des années 1980, est défini par Nick Bostrom, l'un de ses principaux tenants, comme « le mouvement intellectuel et culturel qui affirme la possibilité et la désirabilité d'augmenter fondamentalement la condition humaine à travers les nouvelles technologies ». Fondamentalement, le transhumanisme représente la continuité, sur une voie libérale, de tendances actuelles à l'utilisation de substances psychotropes en vue de meilleurs résultats - sportifs, intellectuels, professionnels. Cependant, son approche vise à étendre ces possibilités de transformer artificiellement l'humain à tous les facettes de ce que nous appelons le bien-être.



« Le **clone** est la matérialisation du double par voie génétique, c'est-à-dire l'abolition de toute altérité et de tout imaginaire. (...) Le clonage est donc le dernier stade de l'histoire de la modélisation du corps, celui où, réduit à sa formule abstraite et génétique, l'individu est voué à la démultiplication sérielle. »

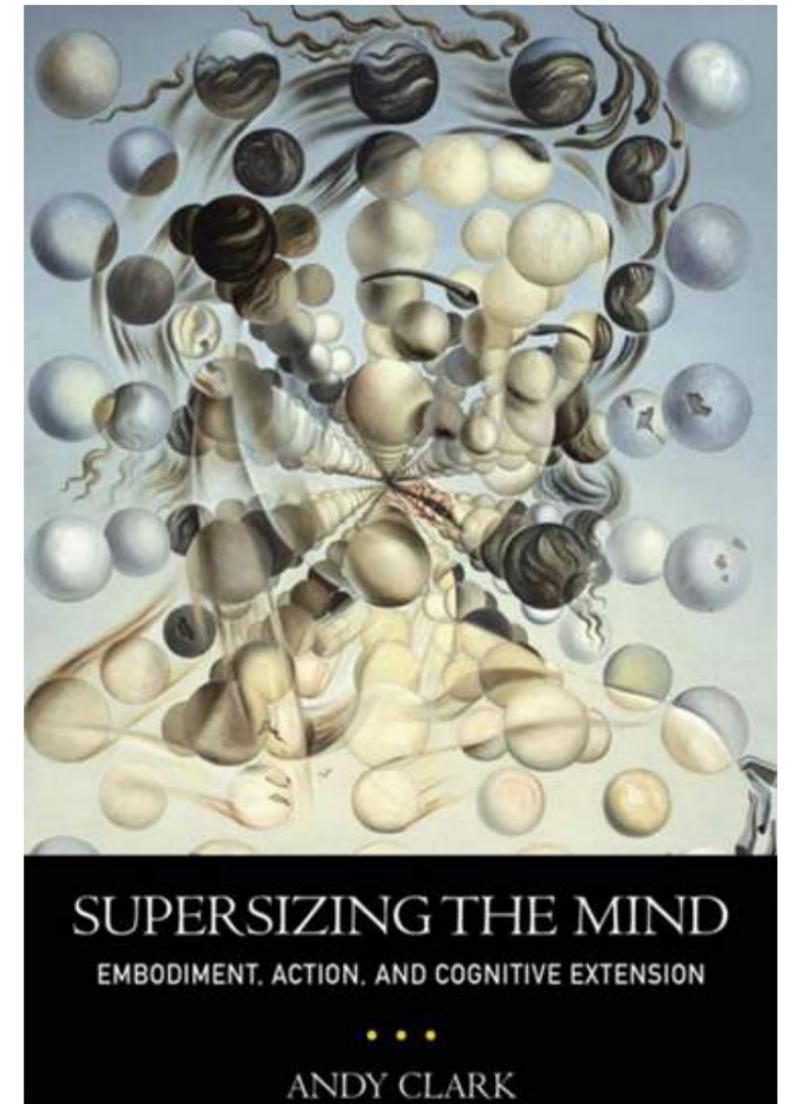
Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, 1981



Dans son traité d'architecture publié vers -15, **Vitruve** compare la forme parfaite d'un édifice religieux telle que les anciens grecs la concevait avec les proportions d'un corps humain et le rapport analogique (ἀναλογία) d'équilibre qui existe entre chaque partie du corps et le tout. La nature y est pensée comme le modèle absolu de l'harmonie dont l'homme doit s'inspirer pour ses créations.

« Si donc la nature a composé le corps de l'homme de manière que les membres répondent dans leurs proportions à sa configuration entière, ce n'est pas sans raison que les anciens ont voulu que leurs ouvrages, pour être accomplis, eussent cette régularité dans le rapport des parties avec le tout. Aussi, en établissant des règles pour tous leurs ouvrages, se sont-ils principalement attachés à perfectionner celles des temples des dieux, dont les beautés et les défauts restent ordinairement pour toujours. »

« L'esprit étendu », traduit de l'anglais anglais *extended mind*, est l'esprit humain conçu comme comprenant, au-delà du seul corps humain, tous les éléments de l'environnement matériel d'un sujet lui permettant de mettre en œuvres des processus mentaux équivalents à ceux que permet habituellement le cerveau humain. Par exemple, un aide-mémoire permettant à un patient atteint de la maladie d'Alzheimer de se souvenir du programme de sa journée fait partie de « son esprit étendu ». Cette approche s'est développée à compter de 1998 et la parution de *The Extended Mind*, par Andy Clark et David Chalmers.





« Là où notre propre élasticité crisse sur la route du vaste monde... » À partir de cette citation librement adaptée des recherches sur la figure du cyborg menées par le philosophe Andy Clark (né en 1957), **Emmanuelle Lainé** imagine une mise en scène totale où l'homme et son environnement font corps. Dans le biotope imaginé par l'artiste, le corps des visiteurs épouse intimement ce décor de latex, d'engins carrossés et d'appareils bureaucratiques, au point d'éprouver le monde à travers leur plasticité. « Le latex prend des formes assez proches du corps humain, des formes presque vivantes. J'ai toujours été attirée par les matériaux liquides, étirables, qui ont en eux une sorte de mollesse. » L'installation d'Emmanuelle Lainé est conçue comme un vaste trompe-l'œil, un décor à échelle 1 où surimpressions et décalages intempestifs entre objets réels et objets représentés sèment le trouble. Emmanuelle Lainé invite le visiteur à faire l'expérience d'un espace kaléidoscopique où cohabitent sur des plans équivalents l'homme, ses machines et ses outils prothésiques. Au point que parfois celui-ci finit enseveli sous cet amoncellement d'objets censés le suppléer mais qui, toujours, exigent de lui plus de rentabilité. Que se passe-t-il quand les outils qui nous prolongent relèvent d'une logique productiviste ? Que se passe-t-il quand « notre propre élasticité finit par crisser » ? La profondeur créée par les différents plans successifs suggère des changements de dimensions sans que jamais notre regard ne parvienne à la matière profonde. C'est une machinerie optique complexe qui redimensionne l'image globale de notre rapport au monde.

Emmanuelle Lainé est née en 1973 à Paris. Diplômée de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, elle vit et travaille à Marseille.



« Je laisse les objets explorer les limites de l'espace d'exposition. Il y a ici une chaise qui s'aventure et qui essaie de grimper l'escalier. Là, une autre qui s'égare et se tape la tête contre les murs. Il suffit de peu pour attribuer un tempérament aux choses ; un simple mouvement et déjà on leur invente des histoires. »

Pour sa première exposition personnelle dans une institution, **Dorian Gaudin** est invité à intervenir dans la Galerie du Capricorne, écrin historique du chef d'œuvre éponyme de Max Ernst et vestibule des salles de l'ancienne Cinémathèque à l'époque où celle-ci se trouvait au Palais de Tokyo. Sous le sceau de la magie et de la cinématique, *Rites and Aftermath [Rites et après-coup]* propose un théâtre d'objets qui s'animent selon une partition et une mécanique précises.

Dorian Gaudin privilégie habituellement les jeux de correspondances reliant les mondes organiques, psychiques et matériels. Dans le prolongement des projets précédents, machine et rituel social, illusion visuelle et présence physique mettent ici en œuvre une mécanique qui est aussi celle des sentiments. *Rites and aftermath* fait valdinguer une série de chaises et ce qu'on devine être une table, grâce à l'action combinée de rails et de moteurs. « C'est comme un ressort géant qui se remonte inlassablement : d'abord les objets s'agitent nerveusement puis la tension se relâche ». C'est une boucle rejouant chaque fois dans un même vacarme une intrigue sans résolution. On dirait un repas de famille où ce sont les objets qui se disputent.

S'appuyant sur la nature première de la machine - un instrument communiquant un mouvement - pour révéler la capacité qu'ont les objets à faire récit, à susciter notre inclination, Dorian Gaudin nous rappelle la façon dont le fétichisme des objets et de la technique régissent notre rapport au monde.

Dorian Gaudin est né en 1986 à Paris et vit à New York.



« Je préfère insuffler la vie aux choses les plus communes, aux objets de la vie quotidienne. Je les débarrasse ainsi de la couche d'utilitarisme qui les recouvre, et ils peuvent alors jouer un rôle subversif vis-à-vis du pragmatisme du spectateur. Je crois que les objets, ou bien les lieux, qui ont été témoins de certaines scènes fortes émotionnellement ont le pouvoir d'absorber ces émotions et sont par la suite capables de rendre compte de ces actions. C'est pour cela que je suis à la recherche de tels objets et que je les fais jouer dans mes films. »

Jan Svankmajer, réalisateur surréaliste, rencontre dans *Libération*, octobre 2010



La **personnification** est une figure de style qui consiste à attribuer des propriétés humaines à un animal ou à une chose inanimée (objet concret ou abstraction) que l'on fait vouloir, parler, agir, à qui l'on s'adresse.

« Action de représenter une abstraction : La personnification du démon sous les traits d'un animal.

Être, personne qui représente une idée, une qualité : Harpagon est la personnification de l'avarice. »

Dictionnaire *Le Larousse*



L'illustrateur américain **Edward Gorey** remplit ses histoires d'objets quotidiens aux comportements imprévisibles, aux occurrences incontrôlables par les hommes. Dans *The Iron Tonic: Or, A Winter Afternoon in Lonely Valley* (1969) le promeneur doit se méfier d'objets tombant du ciel de manière inexplicable (« The careful stroller should beware. Of objects falling from the air. »).

Ses histoires dessinées, d'un caractère étrange et inquiétant, et accompagnées de textes en vers, ne sont pas sans rappeler le recueil éducatif du Dr Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter* (1858). Ces dix historiettes à l'humour noir racontent les malheurs d'enfants désobéissants qui se retrouvent punis pour leurs actions. Les objets prennent une large part dans ses punitions et les dangers qui leurs sont attribués sont à la fois familiers et irréels pour le lecteur.

Ainsi, Philippe le surexcité (*Zappel-Philipp*) se balance sur sa chaise à table et tombe en arrière, finissant complètement enseveli sous la nappe et tous les plats. Robert-le-volant (*Fliegenden Robert*) sort un jour très venteux avec un parapluie et est emporté dans les cieux. La « triste histoire avec les allumettes » (*Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzug*) dévoile une petite fille jouant avec une allumette et finissant presque instantanément en tas de cendres. Quant au suceur de pouce (*Daumenlutscher*), il se retrouve poursuivi par un tailleur armé de ciseaux géants qui lui coupe les extrémités.

Un Loup n'avait que les os et la peau ;
Tant les Chiens faisaient bonne garde.
Ce Loup rencontre un Dogue aussi puissant que beau,
Gras, poli, qui s'était fourvoyé par mégarde.
L'attaquer, le mettre en quartiers,
Sire Loup l'eût fait volontiers.
Mais il fallait livrer bataille
Et le Mâtin était de taille
A se défendre hardiment.
Le Loup donc l'aborde humblement,
Entre en propos, et lui fait compliment
Sur son embonpoint, qu'il admire.
Il ne tiendra qu'à vous, beau sire,
D'être aussi gras que moi, lui repartit le Chien.
Quittez les bois, vous ferez bien :
Vos pareils y sont misérables,
Cancres, haïres, et pauvres diables,
Dont la condition est de mourir de faim.
Car quoi ? Rien d'assuré, point de franche lippée.
Tout à la pointe de l'épée.
Suivez-moi ; vous aurez un bien meilleur destin.
Le Loup reprit : Que me faudra-t-il faire ?
Presque rien, dit le Chien : donner la chasse aux gens
Portants bâtons, et mendiants ;
Flatter ceux du logis, à son maître complaire ;
Moyennant quoi votre salaire
Sera force reliefs de toutes les façons :
Os de poulets, os de pigeons,
.....Sans parler de mainte caresse.
Le loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse.
Chemin faisant il vit le col du Chien, pelé :
Qu'est-ce là ? lui dit-il. Rien. Quoi ? rien ? Peu de chose.
Mais encor ? Le collier dont je suis attaché
De ce que vous voyez est peut-être la cause.
Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
Où vous voulez ? Pas toujours, mais qu'importe ?
Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor.
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.

Le Loup et le Chien, Jean de la Fontaine, 1668





« Il n'est pas très intéressant de concevoir une exposition dans le but de faire de l'art. Je m'intéresse plutôt à ce qui devient de l'art par hasard, en concevant une exposition. Il est d'ailleurs toujours préférable de ne jamais essayer de faire de l'art. »

Taro Izumi renverse ce que nous pensions savoir de l'art et de la bonne façon de construire une exposition. Chaque élément qui devrait caractériser une oeuvre correcte est retourné pour atteindre des formes et des significations nouvelles. L'artiste emprunte pour cela la position du *trickster* qui, dans de nombreuses cultures, est une personnalité imprévisible, chaotique et sacrée, à la fois bonne et mauvaise, qui enfreint les règles, déclenche les catastrophes et révèle la relativité des certitudes.

C'est ainsi que procède Taro Izumi, artiste fripon. Ses oeuvres sont des expérimentations audacieuses et fausement dérisoires, des accidents qui déjouent avec humour nos habitudes et les poncifs de l'art.

Pourtant, son travail égrène des conventions ordinaires : le socle, la ligne, la surface, le corps en mouvement, la bonne échelle, le réel et l'illusion, c'est-à-dire les éléments habituels de la grammaire qu'annoncent les artistes sages. Lui, met ces convenances en turbulence.

À la virtuosité nécessaire pour sculpter l'exploit du sportif, qu'il soit discobole ou footballeur, Taro Izumi substitue l'hypertrophie fabuleuse du socle. Nos corps patauds deviennent alors capables d'imiter les exploits des héros du ballon. La surface homogène du mur devient l'exaltation de la différence des moments lumineux qui l'éclairent. La précision de l'archer est hantée par le mouvement ondulatoire de l'anguille. Le second plan devient le premier, le grand devient petit et inversement. Les oeuvres qui devraient être isolées les unes des autres pour que la force de leur présence soit sublimée sont ici mêlées et superposées les unes aux autres.

Tel un Maître du Désordre, Taro Izumi célèbre le foisonnement excessif des idées, dénonce l'art des fausses clartés et ridiculise les solennités.

PAN est un coup de fusil en plastique asséné au monde normé, la farce d'un enfant terrible qui affole les convenances et sème la PANique autour de lui, prouvant de façon savoureuse que tout pourrait être autrement.

Taro Izumi est né en 1976 à Nara au Japon. Il vit aujourd'hui à Tokyo. PAN est sa première exposition d'envergure en France.



« Cette ligne est l'environnement naturel de l'ensemble de l'espace d'exposition. Elle reproduit le mouvement d'une vague dans la mer. »

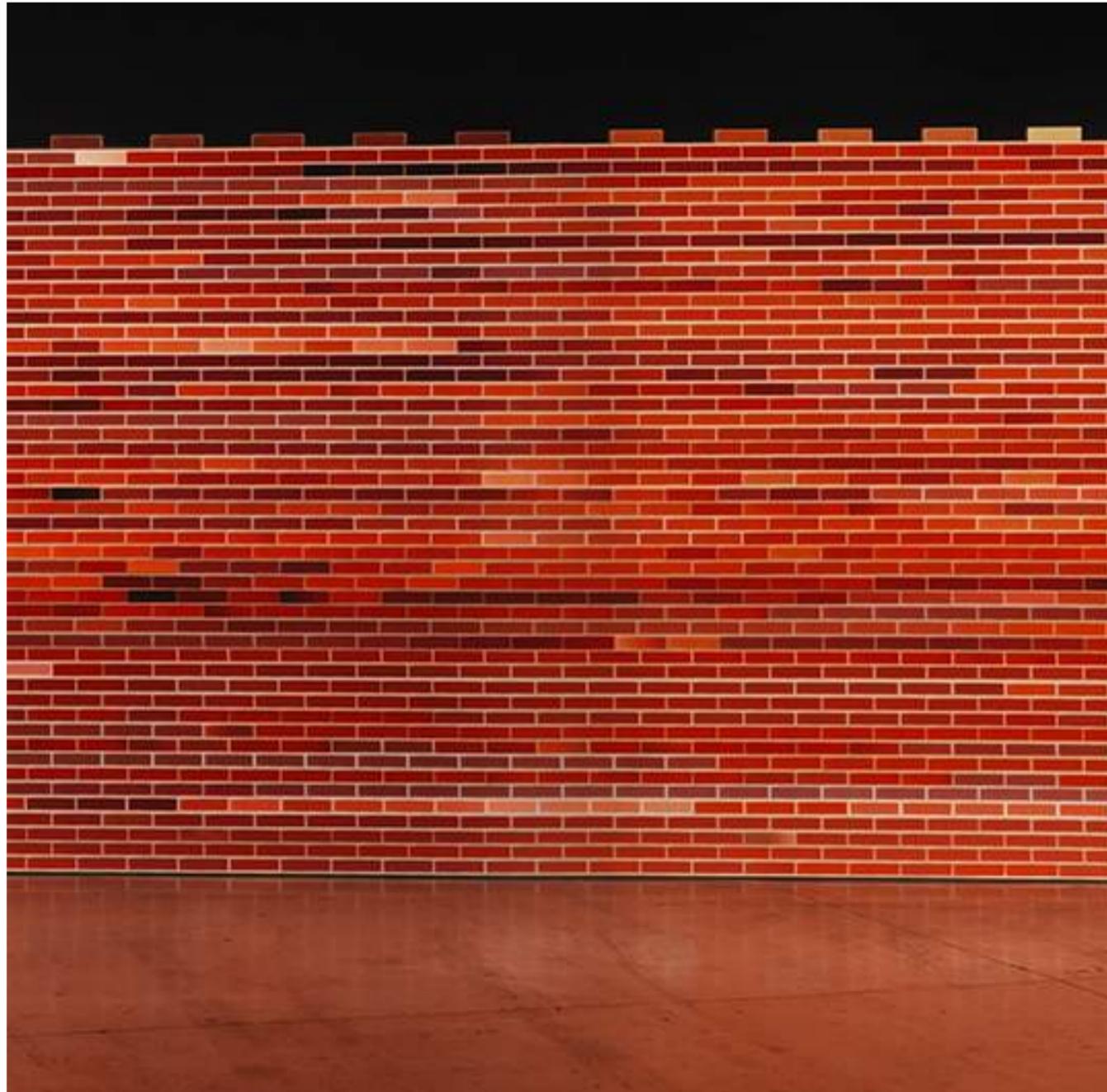
C'est un dessin sans papier et sans bord. Un performeur maintient enfoncé l'embout d'une bombe de peinture et longe les murs de l'exposition. De menus obstacles entravent sa route – ici un tabouret, là une chaise – et modifient ainsi le tracé de la ligne. On dirait des vagues qui se succèdent, une ligne de vie faite de petits accidents.

Un second performeur le suit à la trace. « Il doit avoir le mal de mer », ce qui ne l'empêche pas de s'évertuer à effacer tout ce que peint le premier. Le labeur est improductif, la course-poursuite inutile : c'est de l'art qui tourne en rond.

A bien des égards, les œuvres de Taro Izumi font semblant d'être idiotes. Le titre saugrenu de celle-ci - « un poisson qui a fondu redevient eau » - semble être la version maritime et pince-sans-rire du fameux « tu redeviendras poussière » de la Genèse. Cette ligne qui apparaît et disparaît est l'éternel recommencement des vagues et de la vie, un mouvement infini encore renforcé à travers l'utilisation de la vidéo. « La vidéo est un zombie. Intégrée à mes installations, elle permet de visualiser une énergie cinétique, d'observer à la fois un état et un processus. Elle répète un même mouvement, poursuit inlassablement des actions passées pour les immortaliser, au contraire de la peinture, que je perçois comme un cadavre. »

Cette ligne qui se faufile comme une anguille parmi les œuvres est la matérialisation de la dérive de l'artiste, mi-démiurge mi-destructeur. Elle est l'œuvre nodale de l'exposition, « son environnement naturel », celle qui assure la conduction du sens dans l'ensemble de ses pièces.





« Tant qu'il ne nous est pas donné de toucher ou de consommer les choses, tout ce que nous voyons reste une succession d'images volatiles. Comme en français, il existe au Japon l'expression « ouvrir des yeux grands comme des soucoupes ». Si nos yeux devenaient vraiment des soucoupes ou des assiettes, cela brûlerait les yeux, la nourriture japonaise étant relativement épicée. Cependant, cela en vaut la peine. Il faut même manger le plat. Car alors les objets deviennent plus qu'une simple succession d'images. »

Taro Izumi nous accueille dans son exposition comme s'il voulait nous empêcher d'y entrer : avec un mur. Mais à y regarder de plus près, l'œuvre est plus malicieuse qu'inhospitalière. Il ne s'agit pas d'un mur mais de la projection d'un mur sur un mur.

« J'ai filmé chaque jour jusqu'au coucher du soleil une brique sur un mur. C'est chaque fois la même brique mais chaque fois un moment différent. J'attendais en filmant, comme les briques attendent sur le mur. » Taro Izumi a ensuite assemblé numériquement ces centaines de plans les uns après les autres, composant son film pierre après pierre, de bas en haut, comme un maçon bâtit un édifice.

Mais pourquoi infiltrer le champ de la vidéo pour produire l'illusion d'une image fixe ? Pourquoi s'adonner à un jeu de construction si fastidieux pour un résultat si proche d'une prise de vue unique ?

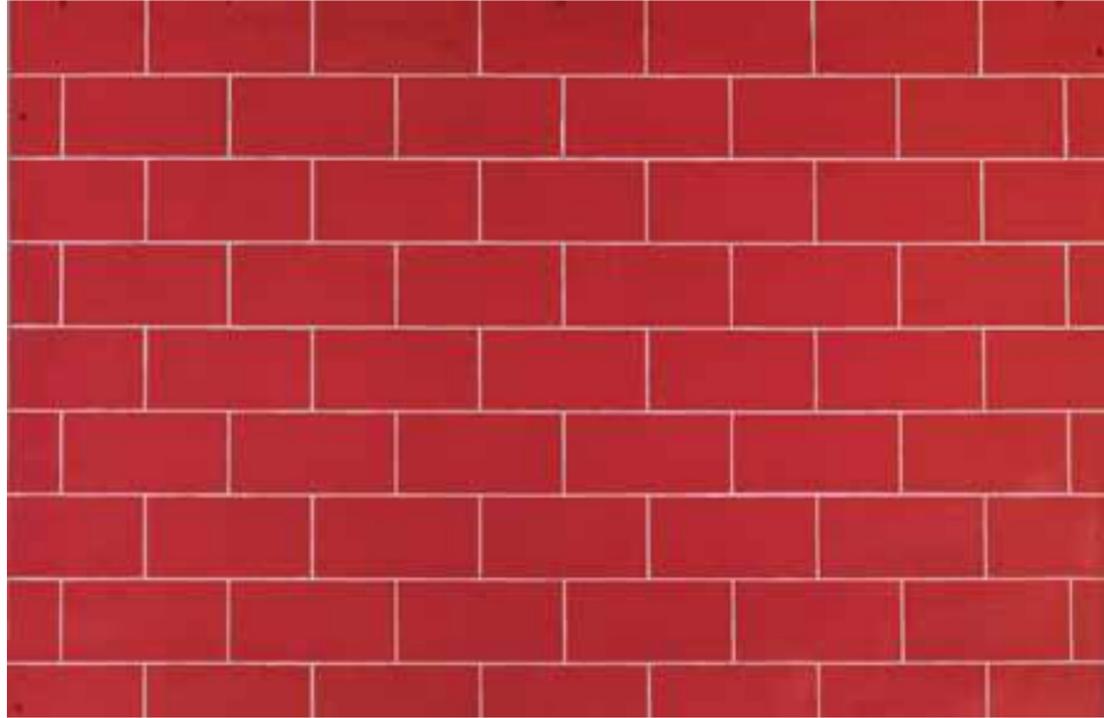
La réponse semble se situer du côté du goût de Taro Izumi pour l'écart entre les choses et leurs représentations, entre les objets et leurs images, entre ce qui ne peut qu'être vu et ce qui peut se toucher et se manger.

L'attention qu'il porte à cette brique prise parmi tant d'autres en est presque touchante. Elle pourrait évoquer « sa soif d'indépendance confrontée aux normes de la société nipponne », la volonté d'un individu de ne pas se laisser déterminer par la société.

Taro Izumi brouille autant la frontière entre l'image projetée et le réel que celle entre l'intime et le social. En ce sens, il semble reprendre un des motifs majeurs de l'histoire de l'art : la fenêtre. De la Renaissance aux surréalistes, elle évoque le passage du dedans au dehors, de l'intime au public. Elle guide le regard vers des paysages rêvés.

A travers son procédé laborieux, Taro Izumi parvient à faire d'un mur une fenêtre. Reste maintenant à faire de nos yeux des assiettes.





Présence Panchounette,
Fausse brique (Carl André), 1977.



« L'argumentation des Panchounette ne prenait pas seulement un tour général. Leur mauvais goût s'exprimait aussi à travers des attaques ad hominem, à l'image de leur polémique avec Daniel Buren. Sa démarche leur apparaissait emblématique de la conscience factice de l'avant-garde. Quand ils décrivaient leur papier peint fausse pierre comme « des lignes blanches se croisant à peu près à angle droit déterminant sur un fond rouge des rectangles d'approximativement 8,7 cm de large sur 17,4 cm de long »*, ils parodiaient les notes explicatives de Buren qui avait opté de son côté pour la répétition d'un motif unique, une bande de 8,7 cm de large. »

Fabien Danesi, « Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », contribution à la journée d'étude *La Satire : Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIXe-XXe siècles*, Université Paris I, Département Histoire culturelle et sociale de l'art, Paris, 10 juin 2006.

L'artiste autrichien **Erwin Wurm** réalise les *One Minute Sculptures* entre 1997 et 1998. Il s'agit d'une série de photographies montrant des sculptures éphémères. Leur titre offre en lui-même une ambiguïté intéressante : ce sont des photographies intitulées « sculpture », avec une mention de temps qui en appelle au domaine de la performance.

Ces œuvres résultent de l'association de personnes et d'objets quotidiens, dans des configurations inhabituelles. On assiste à un rapport aux objets révolutionné, leur ôtant leur utilité première, mais ne les rendant pas pour autant inutiles. Une femme s'assoie, dos au mur, en équilibre sur la brosse d'un balai. Un homme porte une chaise sur son dos comme une sorte d'armure qui le force à garder sa tête penchée en avant. L'humain n'est plus utilisateur de l'objet, avec le rapport hiérarchique que cela implique. Il nous apparaît plutôt comme un collaborateur docile, qui se plie à cette situation temporaire.



Erwin Wurm,
One Minute Sculpture, 1997.

En 1966, **Edward Gorey** dessine *The Inanimate Tragedy*, une courte histoire illustrée qui, avec un seul dessin par page, se présente comme une frise. Des objets y tiennent la place de personnages qu'on penserait tirés d'une tragédie shakespearienne : la corde à nœud, la punaise, la bille en verre, la plume n°37, le bouton à deux trous et le bouton à trois trous discutent, fomentent, se trahissent, se cachent, se cherchent. Un chœur d'épingles et d'aiguilles rythme le récit de lamentations (« Mort et distraction ! » ; « Destruction et débauche ! »). À la fin, tous les objets se suicident en se jetant dans le Gouffre Béant.

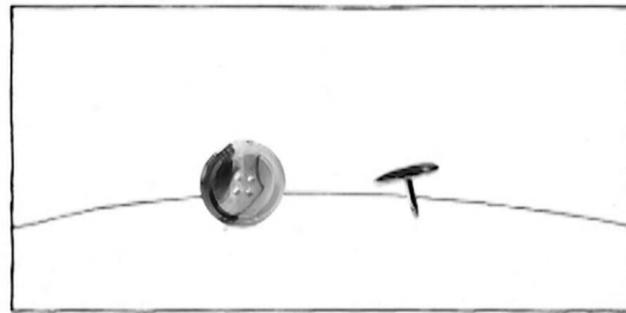
Trois choses remarquables :

Le Gouffre où chutent les objets est le seul espace reconnaissable. En effet, l'histoire se déroule dans un lieu absolument vide et abstrait, représenté par une simple ligne d'horizon et nommé l'Etendue Sans Reliefs (« *The Featureless Expanse* »).

Dans cet espace figé, les objets se rencontrent mais le dessin n'évoque aucun mouvement, à l'exception de leur chute finale.

À l'inverse de nombreuses histoires où les choses s'animent, les objets chez Gorey ne sont nullement anthropomorphisés.

Ces trois aspects de la représentation viennent brouiller la perception du lecteur et lui rendent l'assimilation des objets à des personnages humains presque impossible. Le titre du récit use d'ailleurs de l'oxymore de la tragédie inanimée, ce qui revient à dire, étymologiquement, d'un chant (ὠδή, odè) sans souffle (anima).



The Half-Inch Thumbtack told the Four-Holed Button what had happened.

Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout se passait à la surface. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme de vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors, sans rien changer à leur nature. Et puis voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses (...)

Jean Paul Sartre, *La Nausée*, 1938

Les célèbres premières pages de *La Recherche* de Marcel Proust sont consacrées aux effets de l'endormissement et du réveil sur le narrateur. Proust y décrit l'altération des perceptions d'espace et de temps qui a lieu durant ces états de semi conscience, soit le matin, soit durant une insomnie. Le narrateur pense alors voir les objets familiers qui peuplent sa chambre dans des positions différentes dans l'espace. Il ne reconnaît pas certaines formes dans l'obscurité et croit même voir d'autres choses, pourtant inconnues. Il en vient à conclure que notre perception quotidienne des objets, dans leur immuabilité, est en fait due à l'état de notre esprit, plutôt qu'à une stabilité objective des choses qui nous entourent.

« Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. »

Plus tard, le goût de Charles Swann pour les œuvres d'art sera subtilement mis en parallèle avec la vulgarité de sa maîtresse, Odette de Crécy qui se pique de distinguer ce qui est « chic », et conçoit son appartement comme un musée minutieusement rangé, où l'ordre ne parvient pas à cacher la pauvreté de ses goûts.

« Mais quand le valet de chambre était venu apporter successivement les nombreuses lampes qui, presque toutes enfermées dans des potiches chinoises, brûlaient isolées ou par couples, toutes sur des meubles différents comme sur des autels (...) elle avait surveillé sévèrement du coin de l'œil le domestique pour voir s'il les posait bien à leur place consacrée. Elle pensait qu'en en mettant une seule là où il ne fallait pas, l'effet d'ensemble de son salon eût été détruit, et son portrait, placé sur un chevalet oblique drapé de peluche, mal éclairé. »

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913

En art, la notion de **détournement** implique qu'un élément présent dans l'œuvre (un objet, un texte, une référence historique ou culturelle) est employé selon des modalités nouvelles, qui vont à l'encontre de nos attentes en temps que spectateur et nous permettent de percevoir des aspects inattendus ou insoupçonnés, soit dans cet élément ou dans l'œuvre en général. On pourrait parler du détournement comme d'une stratégie créative. Un des aspects cruciaux du détournement est qu'il ne fonctionne que grâce à sa reconnaissance par le spectateur. Pour cette raison, il est dépendant des références culturelles de chaque regardeur, et peut varier du plus petit au plus grand dénominateur commun. On peut sûrement considérer qu'un des détournements les plus connus et les plus reconnaissables de l'histoire de l'art moderne est l'invention du ready-made par Marcel Duchamp : un objet quotidien, sans valeur esthétique, qui devient œuvre malgré l'absence de transformation, juste par sa qualification et son exposition en temps qu'œuvre d'art.



« Paul pose les mains sur leurs têtes et ils reçoivent l'Esprit Saint. Alors ils se mettent à s'exprimer en langues inconnues et à parler au nom de Dieu. »
Actes des Apôtres, 19. 6.

Felicitas Maria Johanna Daniels naît à Budapest le 30 janvier 1914 dans une famille de langue germanique. Enfant, elle reçoit son éducation auprès de sœurs Ursulines, bien que sa famille soit de confession luthérienne. Jeune femme, elle étudie à l'université d'Heidelberg et en 1936, obtient son diplôme d'interprète. Lors de ses études, elle rencontre son mari, Glenn H. Goodman, un étudiant américain. En 1947, elle le suit à Columbus, dans l'Ohio, où elle devient professeure d'allemand et d'anglais et travaille comme traductrice.

En 1968, à l'âge de 51 ans, **Felicitas Goodman** obtient un diplôme en linguistique, suivi d'un doctorat en anthropologie culturelle en 1971, deux matières qu'elle enseignera de 1968 à 1979.

Son travail de linguiste s'est concentré sur deux phénomènes principaux : la glossolalie, c'est-à-dire le fait de parler dans une langue inventée, souvent de manière incontrôlable, et la transe extatique religieuse. Pour ces deux phénomènes, elle découvre que, contrairement au consensus scientifique alors en vigueur, les intonations des possédés sujets à la transe religieuse n'étaient pas sans lien avec leur langue originelle. Elle met en lumière comment un groupe de personnes, d'une même culture et localité, adoptait des intonations communes lors des trances. La glossolalie, dans les écrits de Felicitas Goodman est donc considérée comme rattachée aux racines culturelles, voire biologiques, des individus concernés. Ces aspects remarquables de la langue inconnue exprimaient un changement physique que le possédé subissait durant la transe, et accompagnaient ou même facilitaient l'expérience d'extase religieuse.

« Quand je suis considéré comme une sorte de figure chamanique ou que j'y fais moi-même allusion, c'est pour souligner ma croyance en d'autres priorités que celles de notre société actuelle. Dans des lieux comme les universités, où chacun parle de manière si rationnelle, il est nécessaire qu'apparaisse une sorte d'enchanteur. »

Joseph Beuys, *Pour la mort de Joseph Beuys : nécrologie, essais, discours*, 1986



Felicitas Goodman explique dans son ouvrage *Where the Spirits Ride the Wind* (1990) que les expériences de trances faisaient partie de sa vie jusqu'à l'âge de la puberté, mais que son intérêt pour les expériences de réalité alternative demeura toute sa vie. Elle pointe du doigt l'existence de deux réalités : la consensuelle, dans laquelle nos expériences communes prennent place, et l'alternative, où se libèrent les esprits et les voix des ancêtres.

Goodman pensait que cette réalité pouvait être atteinte lors d'exercices d'état de conscience alternative, qu'elle pratiquait avec ses étudiants à Denison University. Ces exercices sont un rituel : c'est par le rituel que ce contact avec la réalité alternative peut être réalisé.

En 1978, Goodman ouvrit le Cuyamungue Institute, qu'elle animait lorsqu'elle n'enseignait pas à Columbus, Ohio. Aujourd'hui, cette institution s'appelle Cuyamungue: The Felicitas D. Goodman Institute, et poursuit le travail de sa fondatrice sur les postures corporelles qui permettent d'atteindre des états de conscience altérés.

« Il s'agit d'envisager le corps comme le lieu de possibles révélations – de dépasser un seuil et de voir ce qui se trouve au-delà des limites physiques et psychologiques. »

Mel O'Callaghan explore, au travers de performances, de films et d'installations, des processus ritualisés qu'elle envisage comme l'expression de la condition humaine. Son exposition est pensée comme un voyage en plusieurs étapes aux confins de la conscience : chaque salle, baignée de lumière ou plongée dans l'obscurité, fait écho aux états changeants de notre vie intérieure. Ce cheminement mental nous transporte également d'une culture à l'autre – nous oscillons entre un ici et un ailleurs.

Par-delà la pensée rationnelle, les corps que nous montre l'artiste au travers de ses dispositifs artistiques sont soumis à la contrainte puis transcendés par les efforts répétés fournis pour la dépasser. Ils sont envisagés comme un territoire où mutent les perceptions, et d'où peuvent surgir des révélations, tant spirituelles qu'esthétiques. L'artiste est sur les traces de l'âme qui s'élève – une expérience ineffable à laquelle elle nous invite, perpétuant ainsi la tradition du théâtre grec antique et transformant finalement l'exposition en un médium cathartique.

Née en 1975 à Sydney (Australie), Mel O'Callaghan vit à Paris.



TO HEAR WITH MY EYES, 2017

« Divers objets symbolisent les stades nécessaires à l'accession à la transe extatique – une estrade traversée de lignes, un grand gong, un sistre (ancien instrument égyptien), un imposant tronc d'arbre calciné et de l'eau. Le composant principal étant l'espace sacré, je perçois le musée comme un lieu profane élevé au rang de sacré. »

Les sculptures présentes dans cette salle ont été façonnées à la main et possèdent cette aura singulière, propre aux réalisations artisanales. Elles sont en outre nécessaires à une méthode d'accession à la « transe extatique », élaborée dans les années 1970 par l'anthropologue américaine Felicitas D. Goodman (1914-2005, fondatrice du Cuyamungue Institute). Ces sculptures sont le déclencheur d'un principe naturel, accessible à tout un chacun et inspiré de postures relevées à l'occasion de rites ou de cérémonies, documentées sur des artefacts issus de cultures et d'époques variées.

Au cours de ce processus introspectif, les performeurs sont soumis à l'inconfort de certaines postures, mais également au pouvoir de ces objets. Leurs pulsations cardiaques, pression artérielle, de même que leur taux d'hormones dans le sang varient considérablement au cours de l'expérience, permettant d'accéder à un état modifié de conscience et, par là même, de percevoir une réalité alternative – qu'il s'agisse d'un voyage vers un monde tellurique ou de visions divinatoires. Pour **Mel O'Callaghan**, la confrontation aux oeuvres d'art, tout comme l'accès à des états modifiés de conscience sont des cheminements dans les replis cachés d'un labyrinthe mental : un labyrinthe duquel nous ressortons forcément transformés.



DANGEROUS ON-THE-WAY, 2017

« Il m'a semblé que de gravir de telles hauteurs, hanté par le sentiment de mort, représentait bien davantage qu'un simple travail. »

Simud Putih, la « grotte blanche » de Gomantong, est située au Nord-Est de l'île de Bornéo. Les hommes de la population autochtone Orang Sungai s'y rendent deux fois par an, afin de procéder à la récolte des nids de salanganes – oiseaux migrateurs de l'Asie du Sud-Est. Cette activité pluri-centenaire est profondément ancrée dans l'identité culturelle et spirituelle de la communauté. Elle fait l'objet d'un commerce lucratif – les nids constitués de mucus sont comestibles et particulièrement prisés dans la gastronomie et la pharmacopée chinoises – mais il s'agit aussi d'une forme de rite initiatique importante pour les hommes de la région. De par sa nature périlleuse, les dimensions vertigineuses de la grotte et la chaleur étouffante, le rituel est réalisé pour bien plus qu'un intérêt économique – un rituel dont les hommes sortent transformés.

Mel O'Callaghan, qui s'y est rendue à deux reprises pour ses recherches, a particulièrement retenu cet état second dans lequel les cueilleurs sont plongés. Alors qu'ils sont suspendus à leur équipement traditionnel fait d'échafaudages de bambous, ils sont autant en proie à leur peur de la chute qu'à un sentiment de plénitude et de joie. Dans la continuité de ses dispositifs artistiques antérieurs, l'artiste s'est intéressée pour ce film immersif à la répétition des gestes effectués dans ces postures contraignantes, à ce basculement de l'esprit, où il devient subitement nécessaire de mettre en sommeil sa pensée rationnelle.





INTRAMYGDALA: LATERAL NUCLEUS, BASAL NUCLEI, MEDIAL NUCLEUS, 2017

« Des formes géométriques monumentales, ancrées dans l'espace, sont présentée ici. L'aura entourant ces objets est différente, prenant l'énergie des visiteurs et permettant une forme de relâchement et de purification. »

Ce troisième et dernier espace forme un 'sas de décompression', nous apaisant après avoir expérimenté les énergies vibrantes des deux premières salles. L'exposition est conçue sur le principe du passage, de la procession, reflétant les états neurophysiologiques progressifs induits par l'accession à la transcendance extatique. Dans le calme et la sérénité, trois constructions blanches à grande échelle s'inscrivent dans des formes géométriques, d'une géométrie vue comme instrument permettant l'organisation du monde.

Ces sculptures concentrent les obsessions de l'artiste, leur structure est comme un palimpseste : ces « formes simples » sont inspirées par les instruments du Jantar Mantar, observatoire astronomique établi au dix-huitième siècle à Jaipur dans le Rajasthan. Elles évoquent également les structures uniques des minéraux, existant sans intervention humaine directe. Leur titre enfin, « Intramygdala », évoque l'amygdale, partie du cerveau permettant de ressentir les émotions. Du microcosme au macrocosme, il s'agit d'essayer de percer les mystères de la psyché humaine, via l'étude de phénomènes naturels.

Une fois sortis de l'exposition, nous nous retrouvons à l'intérieur d'un Palais de Tokyo dont l'architecture minérale et monumentale est comme un lointain écho à ce que nous venons de traverser. Le lieu de monstration de l'art devient un espace sacré, nous extrayant pour un temps de notre réalité.



« Pour que vive l'ethnologie, il faut que meure son objet, lequel se venge en mourant d'avoir été 'découvert' et défie par sa mort la science qui veut le saisir. »

Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, 1981



Dans l'œuvre de l'artiste allemand **Joseph Beuys**, certaines matières et certains objets se répètent inlassablement. Les couvertures en feutre et les blocs de graisse. Le miel et l'or. Les pianos à queue définitivement fermés et silencieux et les blocs métalliques bruts. Ces objets se voient attribués de pouvoirs, des qualités intrinsèques qui, pour l'artiste, vont bien au-delà du symbole, mais se trouvent vraiment contenus et mis en jeu dans l'œuvre.

L'œuvre de Beuys touche à l'activisme politique, et on peut considérer que ses cours, les débats qu'il animait, ses textes, tous ces éléments qu'on ne peut exposer participent de la création de l'artiste. Quand il se présente comme un chamane, il entend par là être un biais de propositions et de changements sociaux.

A cet effet, Beuys propose le concept de « sculpture sociale » : une création dont le mode de création et la réalisation œuvrent pour l'instauration d'une société plus égale, et pour une création pour tous et par tous, une sorte d'art total politisé.

« (...) la fonction ancestrale de la nature est modifiée : elle n'est plus l'Idée, la pure Substance à retrouver ou à imiter ; une matière artificielle, plus féconde que tous les gisements du monde, va la remplacer, commander l'invention même des formes. Un objet luxueux tient toujours à la terre, rappelle toujours d'une façon précieuse son origine minérale ou animale, le thème naturel dont il n'est qu'une actualité. Le plastique est tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user. »

Roland Barthes, « Le Plastique », *Mythologies*, 1957



« Ce n'est pas la question visuelle du ready-made qui compte, c'est le fait qu'il existe. Il peut exister dans votre mémoire, vous n'avez pas besoin de le regarder pour entrer dans le domaine des ready-made. Il n'y a plus de question de visibilité. L'œuvre d'art n'est plus visible, pour ainsi dire. »

Marcel Duchamp



Joseph Beuys,
Plight, 1985, Centre Pompidou

« La violence de notre époque est telle qu'il faut rompre avec l'existant. Il faut tout détruire pour tout reconstruire. J'ai ressenti le besoin d'une nouvelle rythmique, de produire un ensemble de formes très différent de ce que je faisais auparavant. J'ai repensé à Mikhaïl Bakounine pour qui la destruction est aussi créatrice et je me suis mis au travail, de bon cœur, en quête d'une énergie nouvelle. »

Emmanuel Saulnier agence ses sculptures dans l'espace comme un compositeur noircit les portées de sa partition : à la recherche de pleins et de vides qui se traduisent ensuite en sons et en silences. Le travail de la matière est ici celui de la plasticité du temps et de la mélodie. *Black Dancing* est une composition musicale, une partition en train de s'écrire.

Si son œuvre est avant tout sculpturale, elle naît d'un dialogue constant avec sa pratique du dessin. Sans doute parce que celui-ci permet d'aller à l'essentiel. La ligne évoque plus qu'elle ne représente, à l'image de ses sculptures épurées et intenses : des formes abstraites en verre et en acier. « Dessiner, c'est pour moi tracer des lignes cruelles, des lignes qui creusent. »

Le parcours de l'exposition est construit comme une symphonie en deux mouvements disjoints. La pénombre de la première salle où sont présentées des œuvres plus anciennes contraste avec la clarté de la seconde où jaillit une nouvelle série de sculptures, « une rupture totale, un retour à la taille de la matière ». A l'extérieur de l'exposition, Emmanuel Saulnier a placé *Keys*, neuf rouleaux de verres remplis d'eau, reliés les uns aux autres par des agrafes de verre. « Ces touches de piano » reposent sur un tapis de livres, *Condition d'existence*, dont la couverture noire contamine toute la pièce par transparence. *Keys* est « la clé de sol » qui entame la portée, un prélude de quelques mesures qui ouvre cette « danse noire ».

Emmanuel Saulnier est né en 1952. Il enseigne à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris depuis 2002. Il a réalisé de nombreuses commandes publiques telles que « Rester / Résister » dédiée aux victimes civiles du nazisme à Vassieux-en-Vercors et « Hommage à Jean-Jacques Rousseau » pour le château d'Annecy.



« J'ai conçu cette pièce comme un tableau dissonant. Ce sont des morceaux désappareillés qui s'apparentent pourtant les uns aux autres. Ils sont mis ensemble sans autre logique que celle d'une composition contrastée. »

Emmanuel Saulnier définit chaque œuvre dans la relation qu'elle entretient avec ce qui l'entoure. En rassemblant plusieurs pièces disparates créées entre 2007 et 2013, il invente un espace instable traversé par des rapports de force, des contrastes de matière et des équilibres formels. Cette première salle est un morcellement homogène, à l'image de son sol en macadam brisé, Place noire, « une mosaïque dense et bancale, à la fois sculpture et socle ». Elle est le support de *Bul et Bul de nuit*, deux installations sœurs composées de nasses de pêcheurs que l'artiste suspend au plafond par un entremêlement de crochets. Les ombres de l'armature métallique de ces pièges ressemblent à « un visage effrayant, à d'énormes yeux noirs qui nous regardent. » Elles se mélangent avec les courbes de *Geste*, un câble d'acier au mouvement arrêté par une pointe de verre, « une sculpture toujours en suspens ».

A cet ensemble inédit, Emmanuel Saulnier a donné le nom de *Sort*. « C'est à la fois la catégorie et le destin. » Comme pour en souligner l'importance, le titre est inscrit par une succession de cylindres surplombant la salle. Emmanuel Saulnier transforme ainsi le mur en un fronton de verre. La transparence de la matière crée une typographie fuyante si bien que même si ces barres sont solidement plantées dans le mur, la devise qu'elles forment semble toujours se dérober. « Il y a dans la forme quelque chose qui m'intéresse tout particulièrement : ce qui nous échappe. »



« Bird me présenta à Thelonious Monk. Son utilisation de l'espace dans les solos, sa manipulation d'étranges progressions d'accords m'étourdissaient, me tuaient. Je me disais toujours. "Mais qu'est-ce qu'il fout ce con ?" L'utilisation de l'espace chez Monk a grandement influencé ma façon de jouer les solos. »

Miles Davis, *Miles l'autobiographie*, 2008

'Round Midnight est un standard de jazz composé par le pianiste américain Thelonious Monk (1917-1982). Enregistré pour la première fois en 1944, il figure parmi les thèmes musicaux les plus repris de l'histoire du jazz. Emmanuel Saulnier en propose ici à son tour un réarrangement : une large partition spatiale composée d'une centaine de morceaux de bois recouverts d'encre. « J'ai voulu rompre avec ce que je considère comme une hypocrisie de la sculpture : le moulage. Tous ces morceaux de bois ont été ramassés, cuits, taillés et teints les uns après les autres. Leur agencement dans l'espace est une improvisation construite sur des questions de spatialité et de composition. Je n'avais aucune idée de la forme qu'il prendrait avant de commencer. »

Emmanuel Saulnier explore le rapport singulier du rythme et de l'harmonie de Thelonious Monk. Les groupements de bois - « une meute de fauves » -, s'échappent soudainement du sol pour courir sur les murs comme des saillies dissonantes hors de la mélodie. La composition est rythmée par huit aiguilles de verre épinglées aux murs « comme des papillons ». Elles « désignent des lignes de force » et marquent le temps ; non pas le temps mécanique des horloges mais le temps subjectif et gelé de la durée intérieure. Emmanuel Saulnier reprend à Thelonious Monk son goût des hésitations et des silences.



Felicitas Goodman explique dans son ouvrage *Where the Spirits Ride the Wind* (1990) que les expériences de trances faisaient partie de sa vie jusqu'à l'âge de la puberté, mais que son intérêt pour les expériences de réalité alternative demeurerent toute sa vie. Elle pointe du doigt l'existence de deux réalités : la consensuelle, dans laquelle nos expériences communes prennent place, et l'alternative, où se libèrent les esprits et les voix des ancêtres.

Goodman pensait que cette réalité pouvait être atteinte lors d'exercices d'état de conscience alternative, qu'elle pratiquait avec ses étudiants à Denison University. Ces exercices sont un rituel : c'est par le rituel que ce contact avec la réalité alternative peut être réalisé.

En 1978, Goodman ouvrit le Cuyamungue Institute, qu'elle animait lorsqu'elle n'enseignait pas à Columbus, Ohio. Aujourd'hui, cette institution s'appelle Cuyamungue: The Felicitas D. Goodman Institute, et poursuit le travail de sa fondatrice sur les postures corporelles qui permettent d'atteindre des états de conscience altérés.



Dans *I Like America And American Likes Me* (1974), l'artiste allemand **Joseph Beuys** s'enferme pendant trois jours dans la galerie Rene Block, à New York. Après un voyage depuis Düsseldorf, qu'il a passé enveloppé dans une couverture protectrice en feutre, il est escorté de l'avion à la galerie sur une civière et dans une ambulance. Ses pieds ne touchent jamais le sol américain, en protestation contre la guerre du Vietnam. A l'intérieur de la galerie, il vit trois jours durant derrière une grille, en compagnie d'un coyote sauvage. Les spectateurs regardent l'animal et l'artiste, tous deux en cages. Une copie du *Wall Street Journal* est déposée quotidiennement dans la cage, marquant la continuation des événements à l'extérieur de la galerie, ou en tout cas la continuation d'un récit médiatique. Le temps passant, le coyote s'habitue à la présence de Beuys et finit par accepter d'être pris dans les bras de l'artiste. Ici, la temporalité étirée est un élément crucial de l'œuvre puisque c'est elle qui permet le travail d'appivoisement, symbolique d'une guérison.

La **performance extrême** n'est pas un mouvement circonscrit mais une tendance à l'œuvre dans l'art du XXe siècle. La performance, par définition, est une pratique artistique basée sur l'action, en temps réel et généralement face à un public. Elle est une œuvre dont l'acte réalisateur est le cœur de l'œuvre même. L'œuvre performative prend donc part au réel de façon active et dans ses tendances « extrêmes », la performance explore des thèmes et objets qui, dans le réel, dépassent les limites du socialement acceptable. Un autre élément crucial des performances « extrêmes » tient aux notions croisées d'effort surhumain et de temps. Ce qui fait la force « extrême » de ces performances c'est leur porosité avec le réel : le transgressif n'y est plus seulement représenté, comme chez certains peintres ou sculpteurs, mais y est *présenté*, réalisé face à un public.

Un des éléments clefs de nombreuses performances extrêmes, c'est leur intensification du temps. Dans *Shoot*, l'artiste américain Chris Burden se fait tirer une balle dans le bras par un ami, dans la galerie qu'il a lui-même ouverte sur le campus de Santa Ana. Il annonce dans une lettre au journal artistique d'avant-garde *Avalanche* « I will be shot with a rifle at 7 :45pm ». Cette annonce crée un paroxysme temporel, qui culmine à ce moment décisif où, comme annoncé, un coup de feu résonne à 7h45 et la balle traverse le bras de l'artiste.



BOUTEILLE, 2015

« Je conçois ce temps comme un voyage terrestre intérieur. Ma démarche est de savoir par moi-même ce qu'il en est du monde, un peu à la manière du Candide de Voltaire. »

Cette bouteille à taille humaine ressemble à un rêve d'enfant, avec sa porte d'entrée en forme de bouchon et son étiquette pare-soleil. **Abraham Poincheval** la réalise en 2015 pour suivre le parcours du Rhône depuis son embouchure en Camargue jusqu'aux abords du glacier où il prend sa source. À chaque étape, l'artiste campe près d'une semaine en autonomie dans son navire insolite, échoué dans un parc, sur une plage ou devant un musée. La sculpture habitée introduit une dimension onirique dans le paysage et fait écho aux bouteilles porteuses d'un message jetées à la mer. « Elle crée une interface entre les gens qui passent » et l'artiste. Au fil des jours, des rencontres et des discussions, l'habitacle transparent se fond dans son environnement.

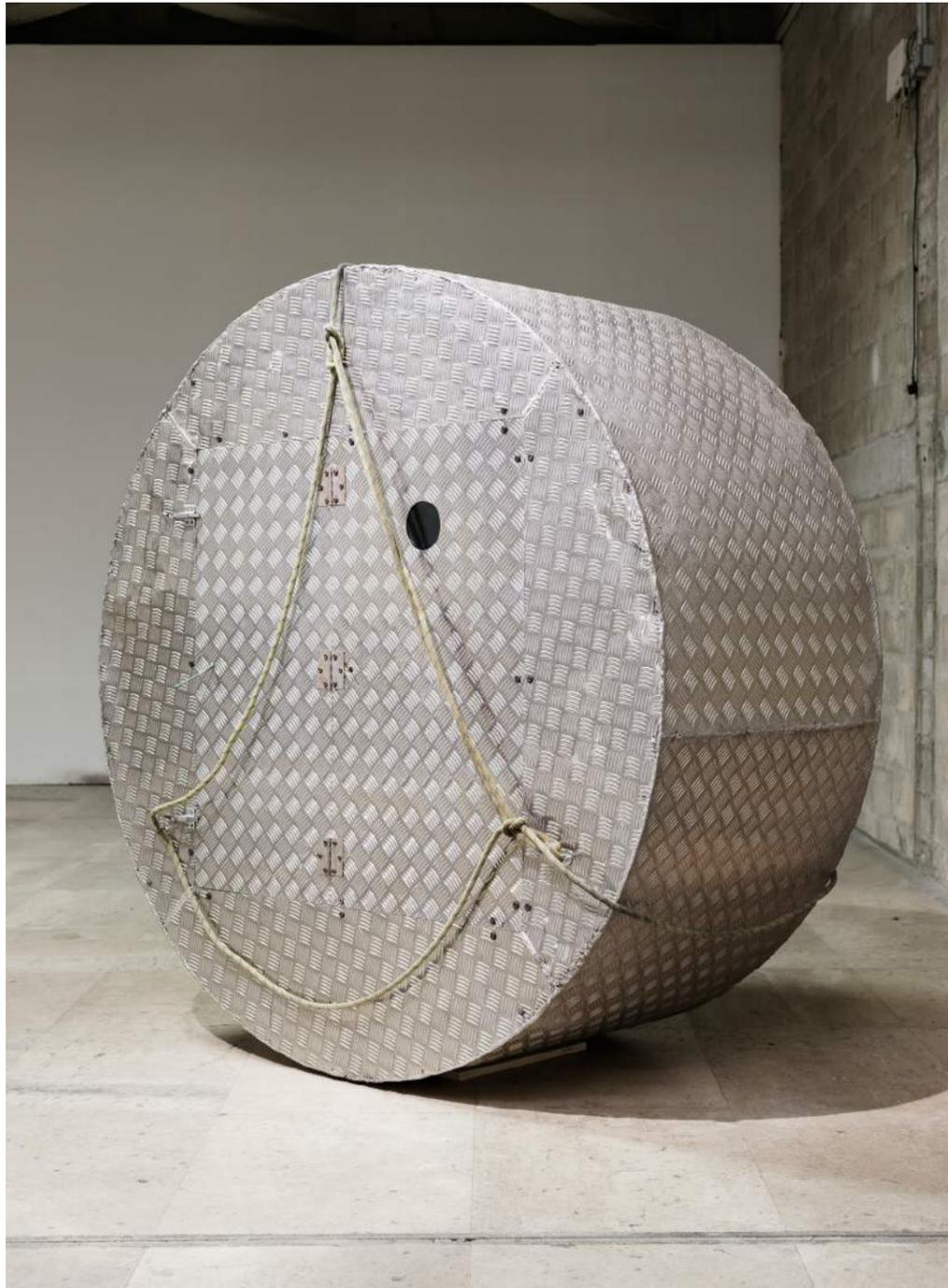


GYROVAGUE, LE VOYAGE INVISIBLE, 2011-2012

À propos du Gyrovague :

« - Pourquoi vous ne le transportez pas en camion ?

- Parce que le voyage, c'est la sculpture »



Pour Richard Long, figure majeure du Land Art née en 1945, « l'art peut-être un pas ou une pierre ». **Abraham Poincheval** s'inscrit dans cet héritage, transformant ses voyages en sculptures. Ses longues marches à pied s'accompagnent de protocoles qui contraignent de manière absurde et poétique ses déplacements. En 2002, il tente avec l'artiste Laurent Tixador de traverser la France en ligne droite, muni d'une simple boussole. Avec *Gyrovague, le voyage invisible*, Abraham Poincheval se met au défi de traverser les Alpes en quatre étapes, au fil des quatre saisons, avec un cylindre métallique pour abri. Gyrovague est le nom donné aux moines vagabonds et solitaires, voguant d'un monastère à un autre sans jamais intégrer une communauté. En Sisyphe contemporain, Abraham Poincheval pousse, tire ou retient sa capsule de 70 kilos le long des sentiers de montagne, seul ou aidé des personnes qu'il croise. Une ouverture dans la paroi de son habitacle enregistre à la manière d'une chambre noire l'image du paysage qui défile, au gré de la marche et des saisons. De Digne-les-Bains à Caraglio, ce périple de 300 km est nourri par les images fantasmées de Youri Gagarine dans sa capsule spatiale. « On revient sur terre, mais du voyage on est changé, comme si on n'était plus terrestre. »



OURS, 2014

« Le temps d'absorption du lieu opère comme un système de digestion. Il faut se poser le juste temps de l'expérience pour que je sois à la fois réceptif au maximum, pris dans le jeu jusqu'à disparaître, et que je puisse en même temps en sortir indemne, en état de fonctionnement. »

Pendant treize jours, **Abraham Poincheval** a habité à l'intérieur d'un ours. Allongé dans le ventre de la bête naturalisée du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris, il doit apprendre à adapter ses gestes du quotidien à un environnement exigu et privé de lumière naturelle. Parfois plongé dans un état d'hivernation et de semi-conscience, l'artiste-aventurier réalise un voyage intérieur qui touche à nos croyances ancestrales et à notre lien avec le règne animal. Son régime alimentaire pendant la performance s'apparente à celui des ursidés, comme pour devenir lui-même animal. Dissimulé dans son cheval de Troie, Abraham Poincheval entend les visiteurs qui l'entourent pendant son aventure en solitaire. Si une caméra embarquée la retransmet en direct sur internet, une partie de l'aventure échappe toujours au regard des visiteurs : sa préparation, l'expérience éprouvée par l'artiste et sa longue réadaptation au monde extérieur.





VIGIE / STYLITE, 2016

« Je trouve assez fort la façon dont cette pièce se dissout dans l'espace dans lequel elle est. Les passants et les voisins se l'approprient. Elle existe différemment, en dehors de moi. »

En septembre 2016, **Abraham Poincheval** expérimente une autre façon d'habiter la terre en passant une semaine au sommet d'un mât de 20 mètres, planté sur le parvis de la Gare de Lyon à Paris. Isolé au milieu des voyageurs et visible de tous, l'artiste devient le témoin du grouillement de la ville. La petite plateforme sur laquelle il ne peut se tenir qu'assis ou allongé comporte le matériel nécessaire pour vivre plusieurs jours en autonomie. Cette expérience d'enfermement dans les airs fait suite à une performance réalisée sur une vigie de 6 mètres au bord de la mer, puis devant la Criée, centre d'art contemporain de Rennes. À chaque nouveau défi, l'artiste se perche un peu plus loin du sol, tels les stylites, ces ermites du début du christianisme menant une vie solitaire et méditative au sommet de colonnes toujours plus hautes, à la mesure de leur élévation spirituelle.

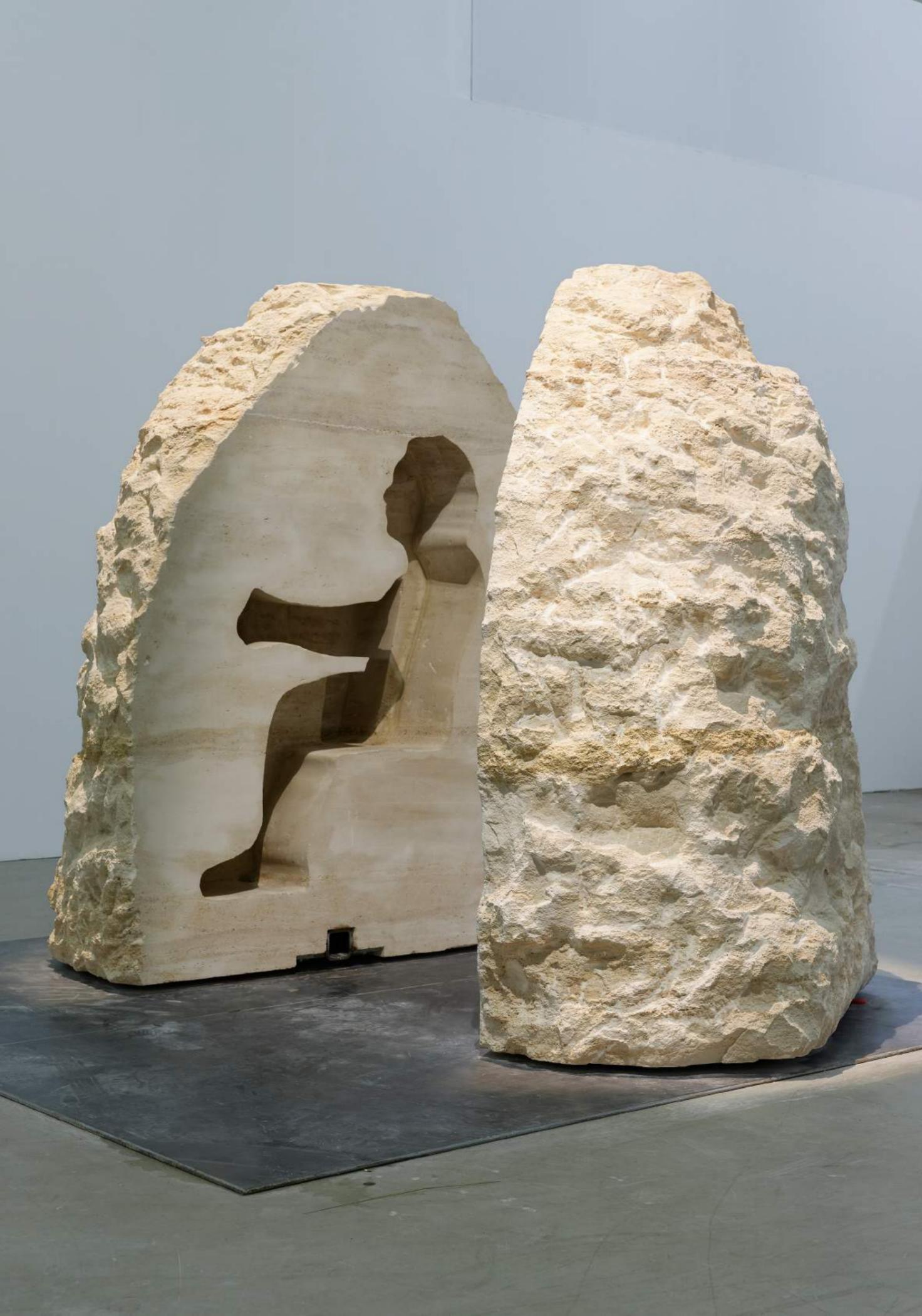


OEUF, 2017

« Qu'un homme couve des oeufs m'intéresse parce que cela pose la question de la métamorphose et du genre. Ce sont des énonciations très précises qui peuvent tout à coup devenir poreuses, s'éroder, se transformer. »

Pour la première fois dans ses recherches, **Abraham Poincheval** se confronte au monde vivant : installé dans les espaces d'exposition du Palais de Tokyo, il tente de couvrir des oeufs de poule jusqu'à leur éclosion. En se substituant à l'animal, il éprouve le temps de la gestation pouvant aller de 21 à 26 jours. Abraham Poincheval est assis ou allongé dans un espace clos, un vivarium qui ressemble à une vitrine d'exposition. Il se couvre d'un manteau traditionnel coréen réalisé par l'artiste Seulgi Lee et s'entoure de provisions. Limité dans ses mouvements, face aux visiteurs, l'artiste semble inactif. Il devient comme Toine, l'anti-héros de la nouvelle de Guy de Maupassant du même nom (1885), immobilisé par une attaque cardiaque et forcé par sa femme à couvrir des oeufs.





PIERRE, 2017

« L'impression que l'on a de notre vitesse n'est liée qu'à nous, à notre propre point de vue. »

Pierre est une expédition au coeur du monde minéral. **Abraham Poincheval** tente pour la première fois d'habiter un rocher pendant une semaine, approfondissant ainsi son expérimentation de l'enfermement et de l'isolement. Cette grande pierre calcaire exposée au centre du Palais de Tokyo a été sculptée selon la silhouette d'Abraham Poincheval. Elle est présentée ouverte avant et après la performance, dévoilant le matériel de survie dont elle est équipée. Pendant la performance, elle devient à la fois une capsule spatiale permettant à l'artiste de réaliser un voyage intérieur, une enveloppe protectrice tout autant qu'une cellule d'isolement. En dehors de sa préparation logistique, physique et mentale, l'expérience qu'éprouve l'artiste est imprévisible. Loin de vouloir réaliser un exploit, Abraham Poincheval tente d'échapper au temps humain et d'éprouver la vitesse du minéral.



En 1998, l'artiste anglais **Richard Long** marche de la pointe la plus au sud de l'Angleterre jusqu'à la pointe nord. Le long des 1030 miles qu'il parcourt, il dépose une pierre, chaque jour. La marche dure 33 jours et l'œuvre qui en résulte s'appelle *A Line of 33 Stones A Walk of 33 Days*. L'artiste crée une ligne de pierre, chacune séparée d'environ 31 miles, au gré de sa marche. Par ces objets, il marque le territoire, laisse une trace de son voyage, qui devient une sorte de traversée.

« L'idée que personne ne la verra fait partie de l'œuvre. Je peux la créer dans un lieu très retiré, presque en secret ou de manière isolée. Peut-être que personne ne la voit, ou une personne qui habite par là la voit et ne la reconnaît pas comme de l'art. »

Richard Long, en entretien pour The Guardian, 15 juin 2012



Le **Land Art** est un mouvement informel de l'histoire de l'art contemporain qui vit le jour aux États-Unis durant les années 1960. Le Land Art se caractérise par le rapport nouveau qu'il établit entre le paysage et l'œuvre. Les œuvres de Land Art furent généralement créées dans des zones naturelles reculées, loin de toute présence urbaine. Elles utilisent les éléments présents dans la nature comme base de leur création. Il s'agit donc de transformer le paysage, en agissant sur lui, plutôt que d'y apporter un élément extérieur, fabriqué dans un atelier puis installé dans la nature. De ce point de vue, on peut considérer que l'œuvre de Land Art, qui peut souvent être assimilée à une sculpture, vient se mêler pleinement au paysage, puisqu'elle en provient. De nombreuses œuvres de Land Art sont également éphémères et n'existent plus qu'au travers de traces photographiques.



« Ubiquité, instantanéité, le peuplement du temps supplante le peuplement de l'espace. »
Paul Virilio, *L'espace critique*, 1984

« Je voudrais permettre à la parole de s'accrocher visuellement. Même si je n'utilise pas les mêmes codes, je voudrais solliciter la même attention que celle exigée dans une salle de cinéma ».

C'est avec une certaine ironie qu'**Anne le Troter** a choisi d'intituler son exposition « Liste à puces ». Les puces sont utilisées en typographie pour ponctuer des énumérations. Elles facilitent la lecture à l'écran. Or, il n'est pas vraiment question d'écrit ici, encore moins de typographie, dans cette exposition qui met en jeu l'oralité et la plasticité du langage parlé.

Dans cette pièce sonore inédite, Anne le Troter nous fait entendre la langue-ovni des enquêteurs téléphoniques œuvrant au sein des instituts de sondage – une caste anonyme et souvent honnie dont l'artiste fit un temps partie.

Au sol et sur les ondes, c'est la cartographie de cet univers ultra-codifié que l'artiste met en jeu. En décortiquant les distorsions poétiques des enquêteurs, elle produit un renversement radical en les transformant en un panel représentatif de la société. Nous sommes ici face au syndrome de l'enquêteur enquêté.

A partir de scripts d'appel préparés, mixés et rejoués de mémoire, une vingtaine d'enquêteurs s'interpellent et font résonner cette petite musique familière : diriez-vous que vous êtes satisfaits ? Très satisfaits ? Mécontents ? Un peu, beaucoup, passionnément ?

Ces vagues d'enquêtes, commandées par les médias ou les partis, ont inspiré à l'artiste sa mise en scène échantillonnée, dessinant en creux le contexte politique actuel. Anne Le Troter y souligne avec humour l'omniprésence des sondages et la manière dont ils nous imposent, à travers l'apparente neutralité de leur langage, l'illusion de l'existence d'une opinion publique.

Anne Le Troter est née en 1985 à Saint-Etienne. Elle est lauréate du Grand Prix du 61ème Salon de Montrouge 2016.



ACTION ÉDUCATIVE

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, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent 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 les programmes éducatifs en vigueur, 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 ÉDUCALAB 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.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

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

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

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'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 12€ / Tarif réduit : 9€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€

