

SCOLAB

CAHIER PÉDAGOGIQUE

16 FEV-13 MAI 2018



DIS
CORDIE

The title 'DISCORDIE' is written in a thick, hand-drawn, black font. The letters are slightly irregular and have a textured appearance. The word is arranged in three lines: 'DIS' on the top line, 'CORDIE' on the middle line, and 'DIE' on the bottom line. The word is centered on the page. There are several thin, black, hand-drawn lines scattered around the word, some forming a partial border and others being just short strokes.

PALAIS DE TOKYO●

ÉDITO

Du 16 février au 13 mai 2018, le Palais de Tokyo présente *Discorde, fille de la nuit*, une nouvelle saison d'expositions autour du conflit, de la domination et des formes de résistance. Dans la mythologie romaine, Discorde est la déesse à l'origine des guerres mais aussi des querelles au sein des familles et des groupes d'amis. Les poètes anciens lui donnent une chevelure hérissée de serpents et nouée avec des bandelettes sanglantes. Les peintres la représentent une vipère à la main.

Cette saison se compose de 9 expositions. Toutes questionnent à leur manière la valeur de l'œuvre d'art face à la dimension parfois tragique, voire terrifiante de notre monde. Ce cahier pédagogique propose quelques clés de lecture pour en préparer, accompagner ou prolonger la visite.

« Les artistes travaillent la matière du monde, substance instable, peu homogène, précipité des drames et des questions sans réponses, un instant ductile et douce puis soudainement granuleuse, irritante et rebelle.

Néanmoins, ils en extraient des formes inquiètes, des constats énigmatiques, des cauchemars édifiants. Ils s'appelaient Bosch, Goya, Picasso ou Akati Akpele Kendo, ce sont maintenant Jean-Jacques Lebel et Kader Attia, Neïl Beloufa, Marianne Mispelaëre, ou encore Massinissa Selmani...

Ils évoquent les désirs de domination des nations, la guerre, les conflits, les révoltes face au mal et les fraternités que la résistance engendre. Ils savent que la Discorde – Eris – est fille de Nyx, la Nuit, comme l'écrit Hésiode, et mère de nombreux enfants qui ont comme noms Désastre, Mensonge, Douleur, Oubli, Faim, Carnage... »

Jean de Loisy, Président du Palais de Tokyo

« S'il fut un temps où les artistes proposaient des images que le pouvoir ne souhaitait pas voir, aujourd'hui il les suscite, les désire, les consomme, et paradoxalement représente sa liberté à travers elles. Comment, alors produire quelque chose d'inutilisable ? »

Neïl Beloufa

Neïl Beloufa est l'un des artistes de la saison. Il présente l'exposition « L'ennemi de mon ennemi ».



Quelle est la valeur de l'art face à la brutalité du monde ?

Quelle est la place de l'artiste face aux pouvoirs ?

L'art peut-il affronter un monde mauvais ?

Cliquez sur chaque nom d'artiste sur le dessin pour accéder aux ressources (textes, définitions, photographies, exercices pédagogiques).

Pour revenir à cette page, il vous suffit de cliquer sur les flammes, comme celle ci-dessous :



L'ARTISTE EN TEMPS DE DISCORDE



Les fonctions politiques de l'art sont aussi anciennes que les cités humaines, et la portée symbolique de l'œuvre politique n'en finit pas de mouvoir les foules. L'œuvre pousse à l'adoration de masse et à la destruction par la foule vengeresse.

À Rome, la *damnatio memoriae* réclamait la mutilation des statues d'empereurs déchus, dont les corps de pierre sans têtes étaient laissés à la vue du peuple. Vandalisme comme transposition d'une exécution bien réelle, témoignant de la nature métaphorique de la statuaire antique.

La même fin échet aux têtes des Rois de Juda de Notre-Dame de Paris, victime d'une méprise historique. En 1793, quelques mois après que le Conseil révolutionnaire avait voté la mort du roi, les statues de Notre-Dame tombent à leur tour. Identifiées à tort comme des portraits des rois de France, elles furent décapitées et leurs restes enterrés dans la cour du futur Hôtel Moreau. Six ans plus tard, dans les salons de ce même hôtel, on prépare le coup d'État du 18 brumaire, qui signera la fin à la Révolution.

L'œuvre d'art, dans son potentiel politique, est porteuse d'un message qui s'incarne à la fois dans l'image qu'elle présente au regardeur et dans son existence même. L'artiste en temps de soulèvement, de conflit ou de terreur, incarne alors un rôle qui vient s'ajouter à celui de créateur : collaborateur, révolutionnaire, témoin, survivant...

Akati Akpele, *Gu dieu de la Guerre*, 1898

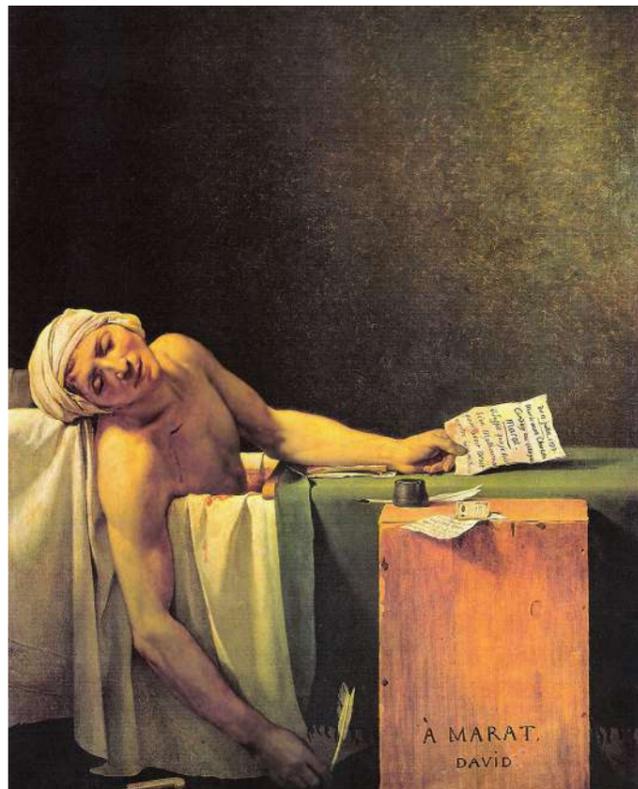


L'art au service de la révolution

Gustave Courbet, *La Truite*, 1871

Portraitiste des grandes figures de son temps et professeur reconnu, Jacques-Louis David (1748-1825) est, avant 1789, proche des milieux aristocratiques libéraux. Prenant part très tôt au mouvement révolutionnaire, il s'engagera à la fois sur le front politique et artistique. En premier lieu, en devenant député montagnard de la Convention nationale (en 1792) puis chargé de la propagande au sein du Comité d'instruction publique. En second, en peignant trois portraits importants : trois figures de martyrs de la Révolution.

Le plus célèbre de ces portraits, le seul qui nous soit parvenu, est *La Mort de Marat*, aujourd'hui exposé au Louvre. David saisi son ami révolutionnaire « à son dernier soupir » (le titre voulu par l'artiste) dans un abandon macabre et christique, proche de la composition d'une piéta de la renaissance. Le peintre joue de symboles opposés – le trivial contre le grandiose – pour transcender le réel et le faire basculer dans l'Histoire : le bain, utilisé par Marat pour soigner sa maladie dermique, devient grâce au placement du drapé vert et du coffre en bois, un tombeau ; les lettres écrites par Charlotte Corday pour tromper la confiance de sa victime s'opposent à l'inscription sur le coffre, proche d'une épitaphe. Le sujet macabre devient un moment d'Histoire.



Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793



Courbet et la commune

En 1873, Gustave Courbet (1819-1877) vient d'être libéré. Condamné par le gouvernement de Mac Mahon pour avoir pris part à la Commune de Paris (en particulier pour le déboulonnement de la Colonne Vendôme lors de la Commune, alors qu'il avait seulement proposé de la déplacer aux Invalides), Courbet sort de six mois d'emprisonnement. Il quitte Paris, et fait escale en Franche-Comté avant de s'exiler en Suisse. Dans sa région natale, il réalise une *Truite* sortie des flots, étouffant entre la vie et la mort. Tributaire du style des natures mortes hollandaises du XVII^e siècle, cette œuvre est souvent interprétée comme un cri de désespoir face à sa condition de paria.

Deux ans plus tôt, c'est avec enthousiasme qu'il prenait part à la Commune de Paris, lui qui toute sa vie a lutté « contre toutes les formes de gouvernement autoritaire et de droit divin, voulant que l'homme se gouverne lui-même selon ses besoins, à son profit direct et suivant sa conception propre. » Il devient délégué aux Beaux-Arts du Conseil de la Commune et, à ce poste, œuvre à la protection du patrimoine artistique français en ces temps de soulèvements. Il fait blinder les fenêtres du Louvre. Certaines œuvres sont envoyées à Brest ou à Toulon pour les protéger. Il demande qu'on emballe les *Chevaux de Marly* et les reliefs de l'Arc de Triomphe.



Courbet, qui a consacré son talent à la représentation des classes sociales, de la vie quotidienne, croquera au fusain quelques scènes de violence et de déchéance humaine durant la « semaine sanglante » et les répressions des Versaillais contre les communards. En joignant ainsi création artistique et témoignage visuel, il fondera définitivement son œuvre dans son engagement politique.

« Les atroces bandits de la Commune, qui avaient pour pitre M. Courbet, ne sont pas des ennemis politiques. (...) Savez-vous et pouvez-vous dire quel est leur idéal politique ? Allez ! pas plus que vous ne pouvez dire quel est l'idéal esthétique de M. Courbet ! Leur idéal, à eux, c'est de prendre, de tuer et de brûler pour prendre, comme son idéal, à lui, c'est de peindre brutalement le fait concret, le détail vulgaire et même abject. »

Barbey D'Aurevilly, *Courbettes... à Courbet*, Le Figaro, 11 avril 1872

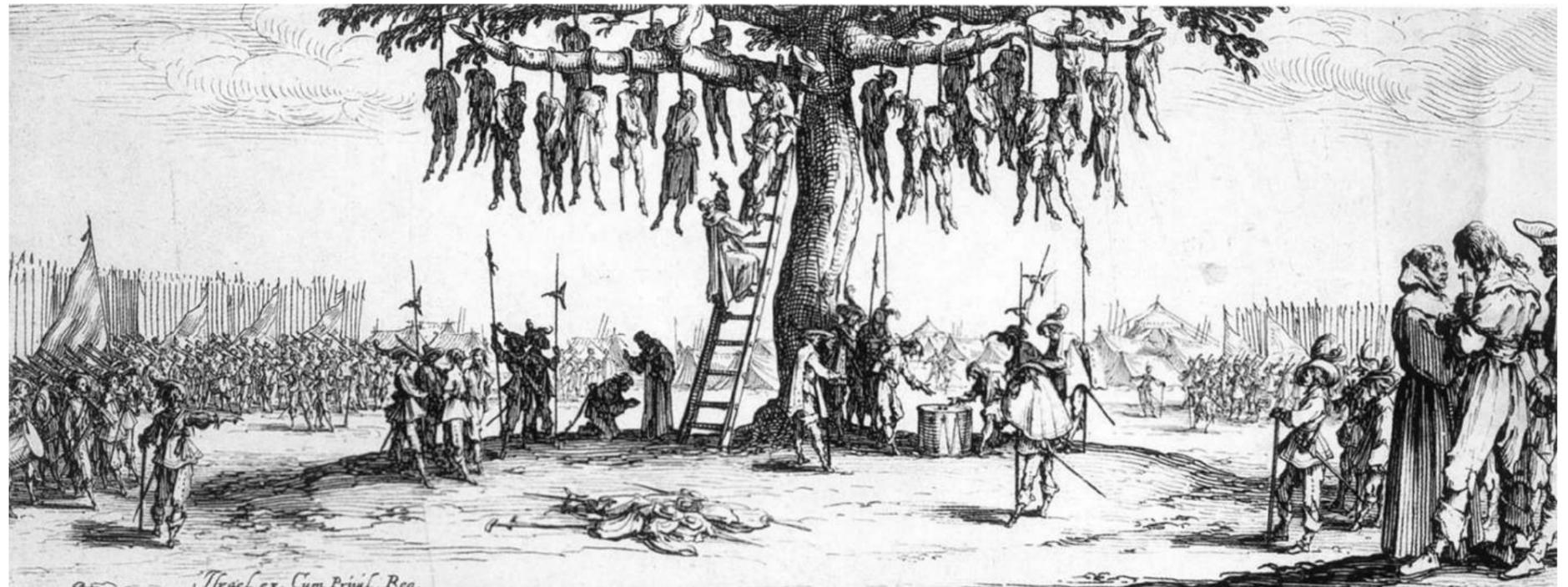
L'artiste comme témoin

Ces croquis de Courbet ne sont pas une anomalie. Il existe une tradition de l'artiste moraliste qui, par des œuvres-témoignages, lève le voile sur les réalités de la guerre et met en garde contre la violence des hommes.

Le graveur lorrain Jacques Callot (1592-1635) réalise en 1633 une série de dix-huit eaux-fortes intitulée *Les Misères et les Malheurs de la guerre*. Il y relate les ravages de la guerre de Trente Ans, et la vie brutale des soldats, de maraudes en pillages et en exécutions.

Cette série de gravures (qui n'est pas unique à son époque, les scènes de drame et de massacre étant alors en vogue) influencera fortement le peintre aragonais Francisco de Goya (1746-1828), pour ses *Désastres de la guerre* (1810-1815). Série de quatre-vingt-deux gravures inspirées par des événements contemporains (la guerre d'indépendance espagnole puis la Restauration des Bourbons), elle relate l'horreur en y mêlant parfois un langage symbolique, presque onirique. Pour cette raison, l'œuvre de Goya a été progressivement analysée comme une réflexion sur la pulsion de mort, qui dépasse le simple témoignage historique.

Comme dans une lignée, l'artiste allemand Otto Dix réalisera, en 1924, les cinquante eaux-fortes de *Der Krieg* (« La Guerre »). Ici aussi, l'œuvre relate les scènes d'horreur vues par le peintre, jeune soldat allemand engagé dans les campagnes de Champagne, Somme et Russie. Le traitement dépasse la scène de genre pour devenir un long voyage halluciné, le témoignage de l'empreinte traumatique laissée dans l'esprit de l'artiste par la guerre. Otto Dix soulignait le caractère onirique des images dans un entretien tardif, dans les années 1960 : « Je me faufilais dans mes rêves à travers des ruines dans les tranchées et boyaux. Il fallait que je me débarrasse de tout cela. En fait on ne s'aperçoit pas, quand on est jeune, que dans son for intérieur, on souffrait malgré tout. »



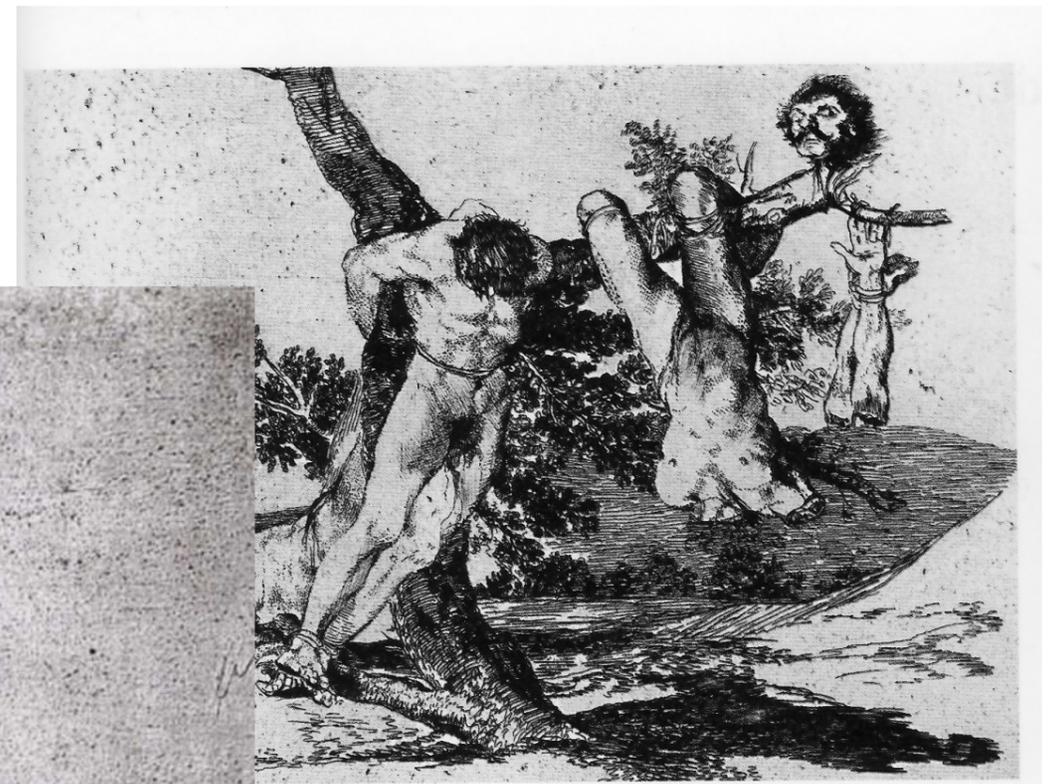
Jacques Callot, *Les Grandes Misères de la guerre*, 1633



Otto Dix, *Der Krieg*, 1924



Goya, *Que pouvons-nous faire de plus ?*, 1812



Goya, *Grande hazaña! con muertos!*, 1810-1815



Otto Dix, *Assault sous les gaz*, 1924

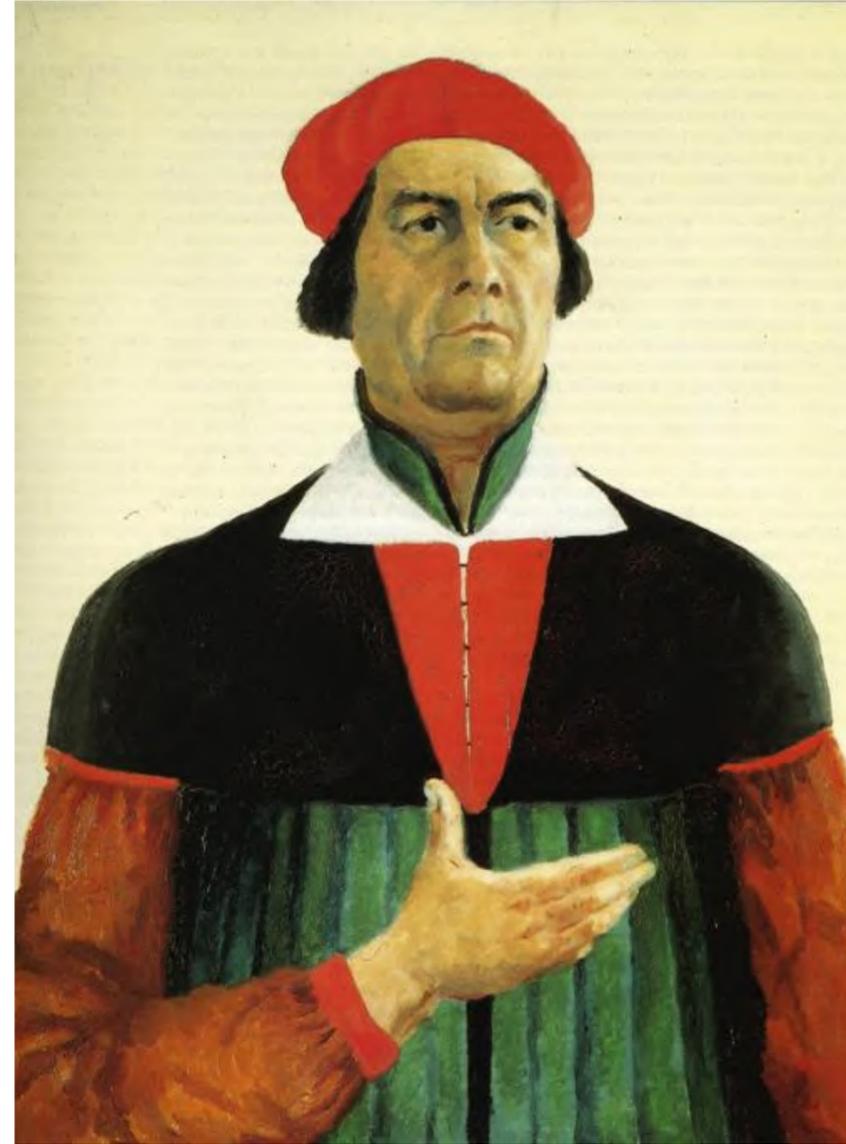


L'artiste arrêté : l'art comme résistance individuelle

Jacques-Louis David fut rattrapé par les retournements de l'Histoire. À la fin de la Terreur, après la chute de Robespierre qu'il avait soutenu jusqu'au bout, David est arrêté et emprisonné aux Tuileries. On lui laisse ses outils de peintre et, depuis sa cellule, il travaille à la réalisation de quelques œuvres. D'abord, un *Autoportrait* en miroir, évoquant la solitude de l'artiste. Ensuite, un paysage – sujet exceptionnel dans sa carrière. Les experts se disputent encore à ce sujet, ne sachant pas s'il l'a imaginé ou vu depuis sa cellule. Intéressant conflit qui souligne une des caractéristiques essentielles de la peinture : être une fenêtre sur le monde, réel ou imaginaire.



Jacques-Louis David,
Autoportrait, 1794



Kasimir Malevitch
Autoportrait, 1933

En 1927, le peintre russe Kasimir Malevitch (1878-1935), artiste fondateur du suprématisme, rentre d'un voyage en Allemagne où il a été célébré par ses contemporains. Lui qui avait supervisé les collections nationales du Kremlin et avait dirigé l'Institut d'État de la culture artistique, prend position publiquement contre le régime de Staline depuis Dessau-Roßlau. De retour en URSS, la terreur organisée par la police politique commence à se resserrer autour de lui. Isolé, précarisé, il est définitivement arrêté, emprisonné et torturé en 1930.

Les œuvres réalisées autour de cette année charnière le voient alors abandonner l'abstraction géométrique qui faisait la base de son œuvre pour un retour à la figure et au symbolisme. Ses toiles se peuplent de figures solitaires, et d'une *Maison rouge* dénuée de fenêtre, lourde de signification. Dans *Pressentiment complexe* (1932), un personnage sans visage s'inscrit dans un paysage abstrait et fermé, dans lequel la maison aveugle se tient au loin.



La guerre comme mythologie

L'œuvre de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986) est profondément liée à la guerre, au travers d'un récit fondateur, probablement mythique, sur la jeunesse de l'artiste.

En 1943, le jeune Joseph Beuys est pilote de la Wehrmacht. Alors qu'il survole la Crimée, son avion est abattu et Beuys, survivant au crash, est recueilli par un groupe de nomades Tatares. Ses sauveteurs le protègent du froid en l'enveloppant de feutre et de graisse animale, et lui permettent de se remettre lentement de ses blessures.

Cette histoire se lit presque comme un conte. La question de sa véracité ne doit pas troubler le spectateur : en effet, ce mythe sert avant tout à mettre en place les grands thèmes du travail de Beuys – puissance d'action du groupe social, chamanisme, pacifisme – et son utilisation de matériaux calorifères (feutre et graisse) sont très présents dans ses œuvres.

En 1974, Beuys entreprend un voyage aux États Unis pour y réaliser la performance *I Like America and America Likes Me*, pendant laquelle il reste enfermé trois jours dans la galerie René Block avec un coyote sauvage. De nombreuses analyses concernant cette œuvre existent : impossible réconciliation de la culture et de la nature, évocation chamanique du peuple Amérindien... Néanmoins, l'œuvre ne commence pas avec la rencontre de Beuys et de l'animal : elle débute bien avant, lorsque Beuys débarque sur le sol américain, entouré de feutre de la tête au pied et transporté en brancard et en ambulance jusqu'à la galerie.

L'artiste en figure de grand blessé ne touche jamais le sol américain : il refuse de poser le pied aux États-Unis tant que durera la guerre du Vietnam.

Joseph Beuys, *Sonne statt Reagan*, 1982

Dans son exposition « L'ennemi de mon ennemi » présentée au Palais de Tokyo, Neïl Beloufa a choisi de montrer *Sonne statt Reagan*, une vidéo de Joseph Beuys.

Enregistrée en 1982, la chanson *Sonne statt Reagan* [Du soleil plutôt que Reagan], interprétée par l'artiste plasticien lui-même, joue sur un jeu de mot entre *der Regen* - la pluie, en allemand - et le nom du président des États-Unis élu l'année précédente. Son passage dans l'émission populaire *Bananas* sur la chaîne télévisée allemande Das Erste, accompagné par le groupe Die Deserteure, est pour l'artiste une manière d'atteindre un large public pour diffuser sa critique de la politique d'armement de Ronald Reagan. L'engagement social, politique et pacifiste de Joseph Beuys, ancien pilote de la Luftwaffe pendant la Seconde Guerre mondiale, a toujours accompagné sa pratique.



La mort de l'art : dernière révolution

En 1952, un groupe dissident au sein des lettristes – mouvement artistique fondé sept ans auparavant par Isidore Isou (1925-2007) – rédige un tract d'insulte à Charlie Chaplin pour son passage en France lors de la tournée promotionnelle de son film *Les Feux de la Rampe*.

« Parce que vous disiez être le faible et l'opprimé, s'attaquer à vous c'était attaquer le faible et l'opprimé, mais derrière votre baguette de jonc, certains sentaient déjà la matraque du flic. Vous êtes celui-qui-tend-l'autre-joue-et-l'autre-fesse mais nous qui sommes jeunes et beaux, répondons Révolution lorsqu'on nous dit Souffrance. »

Les auteurs de ce textes sont Serge Berna, Jean-Louis Brau (1930-1985), Guy-Ernest Debord (1931-1994) et Gil J Wolman (1929-1995). Ils fondent le groupe de L'Internationale lettriste, à la tête d'une publication éponyme (quatre numéros de 1952 à 1954). Descendants extrémistes de Dada et des surréalistes, ils veulent « la mort, légèrement différée, des arts. »

L'Internationale lettriste tend à la restructuration des produits, plutôt qu'à la création de nouveaux objets. Ils détournent, dérivent (bandes dessinées aux bulles réécrites, citations déformées, collages) pour proposer de nouvelles « situations poétiques ». Ils veulent soustraire l'homme moderne à sa passivité pour le rendre acteur d'un mouvement artistique total.

À ce titre, en 1952, Debord réalise *Hurlements en faveur de Sade* : le film alterne écrans noirs silencieux et écrans blancs accompagnés de lectures. Les lectures blanches sont courtes et viennent seulement fragmenter l'obscurité silencieuse qui culmine avec une longue séquence où les spectateurs se trouvent plongés dans le noir pendant 24 minutes. En première projection, le 30 juin 1952 au ciné club d'avant-garde du Musée de l'Homme à Paris, cet anti-film est interrompu au bout de seulement quelques minutes quand une bagarre générale éclate dans la salle.

« LE SPECTACLE EST permanent. L'importance de l'esthétique fait encore, après boire, un assez beau sujet de plaisanteries. Nous sommes sortis du cinéma. Le scandale n'est que trop légitime. Jamais je ne donnerai d'explications. »

Guy-Ernest Debord, *Hurlements en faveur de Sade*, 1952

**ICI LES SPECTATEURS,
PRIVÉS DE TOUT,
SERONT EN OUTRE PRIVÉS D'IMAGES.**



NEIL
BELOUFA



L'ENNEMI DE MON ENNEMI

- *L'Ennemi de mon ennemi* est un projet conçu par Neïl Beloufa, un jeune artiste né en 1985 à Paris.

- Son projet intègre plusieurs de ses installations mais il n'est pas pour autant une exposition personnelle.

- Son projet intègre également des prêts d'objets et d'œuvres d'autres artistes, des documents, des images et des artefacts mais n'est pas une exposition collective dont Neïl Beloufa serait le commissaire.

- *L'Ennemi de mon ennemi* est un peu les deux à la fois, ou plutôt pleinement l'un et pleinement l'autre. C'est en fait, dans son ensemble, une œuvre d'art.

- *L'Ennemi de mon ennemi* met en scène les représentations du pouvoir, qu'il soit politique, économique, diplomatique, militaire, médiatique ou artistique. Pour se faire, il puise dans l'art, la propagande, l'actualité, les archives mais aussi la publicité et les jeux vidéo. Les éléments présentés sont pour certains des originaux, pour d'autres des copies produites par l'artiste, créant ainsi une ambiguïté formelle entre art et artisanat, réalité et *fake*.

- Ces éléments sont en permanence déplacés par des robots, selon un scénario de type algorithmique fonctionnant par mots-clés pour créer des associations aléatoires entre les formes. Il interroge ainsi l'interchangeabilité des stratégies et des discours, ne fait pas de distinction entre « le bien et le mal », entre le faux et le vrai.

- *L'Ennemi de mon ennemi* critique les stratégies et les idéologies présentes dans toutes les formes de communication, sans prétendre s'exempter d'intentions stratégiques et idéologiques.

- *L'Ennemi de mon ennemi* interroge la place ambiguë de l'artiste dans la multiplicité des pouvoirs aujourd'hui, entre désir d'autonomie, servitude et propagande.





Dans *Monopoly* (2016), des enfants ukrainiens jouent au célèbre jeu éponyme, symbole du capitalisme, en le transformant en un jeu de rôle qui met en scène la spéculation immobilière dans un pays de l'ex-bloc communiste.

Dans *People's passion, lifestyle beautiful wine, gigantic glass towers all surrounded by water* (2018), des résidents d'une ville nouvelle nord-américaine sont interviewés avec pour consigne de défendre leur mode de vie de manière positive. Les propos exagérément célébratifs qui en ressortent oscillent entre croyance et propagande.

Tourné dans le Palais de Tokyo en 2011, le film *Dominations du monde* (2016), invite des individus anonymes à jouer à un jeu qui leur attribue les rôles de leaders d'un pays donné. Ils doivent résoudre des problèmes politiques réels avec une seule règle imposée : l'obligation de déclarer la guerre.

1.

L'exposition de Neïl Beloufa débute comme une exposition monographique. La première salle comprend plusieurs de ses installations et vidéos.

Elles fonctionnent comme des dispositifs de visionnage, pensés à l'échelle du corps, qui associent bricolage électrique, projection vidéo, objets et collages photographiques. Entre *showrooms*, salles de jeu, *fablabs* et *concept stores*, ses expositions à la fois artisanales et technologiques jouent sur une ambiguïté entre industrie et services, en restant ouvertes à l'interprétation autant qu'à l'usage. Pour autant, ses sculptures ne sont pas des machines célibataires, mais des lieux de couplages et de branchements sur l'actualité et les contextes politiques, culturels et idéologiques contemporains. On pourrait considérer que la complexité trouble qui les caractérise est un décalque de l'état chaotique des schèmes économiques, sociaux et affectifs du monde à l'heure de la globalisation.

La sélection d'œuvres présentées dans cette salle fonctionne sous la forme du *war-game*, du *round* de négociation ou du panel sociologique, où chaque protagoniste est invité à défendre une position plus ou moins arbitraire. Plus que du relativisme, il s'agit à chaque fois de concevoir les relations entre individus comme un champ de stratégies contradictoires.

Neïl Beloufa est né en 1985 à Paris. Il vit à Paris.



2.

En franchissant le seuil de la deuxième salle, le visiteur passe de l'exposition personnelle de Neïl Beloufa à une exposition historique dédiée à Gustave Courbet. Ce choix est une manière pour Neïl Beloufa d'interroger la place de l'artiste en temps de discorde, entre volonté d'indépendance et servitude face au pouvoir. La figure de Courbet - artiste révolutionnaire engagé dans la Commune de Paris et dépendant des mécènes - est en cela éclairante.

Le caractère indépendant et intransigeant de Gustave Courbet a fortement conditionné la réception de son œuvre, et entraîné une série de controverses décisives pour sa carrière. Bien que marqué par l'idée d'une fonction sociale de l'art qui se développe dans les années 1840 sous le terme de réalisme, et qui considère que traiter la misère comme un sujet permet de transformer les représentations et les mentalités, il choisit de faire prévaloir son individualité d'artiste sur l'appartenance à un mouvement. En 1849, il fait scandale en exposant au Salon de peinture et de sculpture des toiles de grand format, traditionnellement réservées au genre noble de la peinture d'histoire, mais représentant des scènes de la vie rurale. L'outrage est un parti-pris, celui de considérer que ces échantillons de la société contemporaine font *de facto* partie de la grande Histoire.

A cette époque, il se lie au collectionneur et fils de banquier Alfred Bruyas. Ami et mécène, il lui permet de produire et de vendre indépendamment du circuit officiel. En 1855, le jury du Salon ayant écarté son *Atelier du peintre* en raison de son format monumental, Courbet se décide à créer un lieu d'exposition indépendant, en marge de l'Exposition universelle qui se tient la même année, dans un édifice temporaire édifié à ses frais et qu'il nomme le Pavillon du Réalisme. La fierté, voire la mégalomanie de Courbet, sont alors moquées dans la presse par des caricatures.

Il y présente son célèbre *La Rencontre* surnommé *Bonjour Monsieur Courbet*, une scène de rencontre entre lui et Bruyas accompagné de son domestique et de son chien. Par une référence à la légende du Juif errant, il s'auto-portraiture en réprouvé et dépeint avec un ton moqueur son rapport au mécène, entre aveu de dépendance et solitude orgueilleuse. Les interlocuteurs et leurs ombres se noient dans le flou et l'humilité.

Pendant les quinze années qui suivent son exposition personnelle dans le Pavillon du Réalisme, Gustave Courbet connaît une période faste, tant du côté de la commande que de sa réception aux Salons. La critique ne le lâche pourtant pas, soulignant à grands traits son orgueil, son opulence, et la rusticité du Franc-comtois qui n'a jamais quitté son accent. Sa production est abondante et se concentre sur des thèmes comme les paysages ou les scènes de chasse. Parallèlement, il crée des œuvres qui tiennent de « l'outrage aux bonnes mœurs » en raison de leur caractère anticlérical ou érotique, tantôt blâmées, tantôt collectionnées.

Après la chute du Second Empire et l'invasion prussienne, Courbet aspire à des responsabilités politiques. Il occupe déjà la fonction de Président de la fédération des artistes et se présente, en vain, aux élections législatives de 1871. Il est élu la même année au Conseil de la Commune, ce qui lui vaudra d'être arrêté et emprisonné par les Versaillais. Son degré d'implication dans la Commune de Paris, et plus particulièrement dans le déboulonnage de la colonne Vendôme, a fait l'objet de polémiques.

En 1871, Alexandre Dumas fils déclare à son sujet : « De quel accouplement fabuleux d'une limace et d'un paon, de quelles antithèses génésiaques, de quel suintement sébacé peut avoir été générée cette chose qu'on appelle Gustave Courbet ? Sous quelle cloche, à l'aide de quel fumier, par suite de quelle mixture de vin, de bière, de mucus corrosif et d'œdème flatulent a pu pousser cette courge sonore et poilue, ce ventre esthétique, incarnation du Moi imbécile et impuissant ? ».

Frappé par une condamnation à rembourser la reconstruction du monument, et par les critiques d'une partie de ses contemporains, il échappe à l'une et à l'autre en s'exilant en Suisse en 1873.

Gustave Courbet est né en 1819 à Ornan (France)
et décédé en 1877 à La Tour-de-Peilz (Suisse)



3.

La dernière salle de l'exposition n'est ni une exposition monographique de Neïl Beloufa, ni une exposition collective dont il serait le commissaire. Elle est les deux à la fois, pleinement l'une et pleinement l'autre. C'est en fait une gigantesque œuvre d'art.

Neïl Beloufa met en scène les représentations du pouvoir, qu'il soit politique, économique, diplomatique, militaire, médiatique ou artistique. Neïl Beloufa a emprunté et reproduit différents éléments liés à la propagande, l'actualité, la publicité ou les jeux vidéos. Ces éléments - venant de toutes les époques et de toutes les régions du monde - sont présentés sur des tables activées par des robots créant ainsi des associations fortuites entre les formes.

L'exposition n'est donc jamais la même pour celui qui la visite. C'est un ballet aléatoire, un moteur de recherche sur la guerre à taille humaine qui nous fournit des histoires, des faits et anecdotes révélateurs de notre histoire et des idéologies présentes dans toutes les formes de communication,

Neïl Beloufa a par exemple reproduit, à échelle légèrement réduite, un monument d'une place publique algérienne et une station de métro parisienne.

Le Pavois

Le *Pavois* est un monument sculpté par Paul Landowski et inauguré à Alger en 1928 pour commémorer les 10 000 soldats Algérois morts pour la France pendant Première Guerre mondiale. Il représente des cavaliers européens et nord-africains qui portent en gloire la dépouille d'un soldat. Devenue le symbole du passé colonial du pays, la sculpture est plusieurs fois menacée de destruction. En 1978, finalement, l'artiste M'Hamed Issiakhem le recouvre d'un parement en béton ornementé de mains brisant leurs fer. Plus de 30 ans plus tard, le coffrage abîmé et fendu laisse apparaître, par endroits, le monument intact qu'il dissimule et préserve.

La station de métro Crimée

En 2010, pour le lancement du jeu vidéo de guerre *Battlefield : Bad Company 2* en France, le producteur de jeux vidéo Electronic Arts lance une campagne d'affichage volontairement dans la lignée de la campagne de recrutement de l'Armée de terre : leurs affiches sont placardées côte à côte dans le métro parisien, et le site internet du recrutement www.devenezvousmeme.com est détourné en www.devenezplusquevousmeme.com pour la promotion du jeu vidéo.



Des centaines d'anecdotes sont présentées sur les tables. Elles abordent avec un regard critique les stratégies de communication des différentes formes de pouvoir. En voici une courte sélection :





- Le Bureau artistique de l'Organisation de la propagande islamique [The Art Bureau of the Islamic Propaganda Organization] est un organe iranien qui a notamment émis une série d'affiches pendant la guerre Iran-Irak. L'une d'entre elles évoquait les dangers du droit de veto que détiennent les cinq grandes puissances de l'ONU.

- La mairie de Béziers (Hérault), avec à sa tête Robert Ménard, lance à l'automne 2017, une campagne d'affichage en faveur du projet de ligne de train à grande vitesse reliant Béziers à Montpellier et Perpignan. L'illustration, un montage photographique, représente

les dirigeants Donald Trump et Kim Jong-un réunis pour soutenir la cause.

- En février 2016, dans un climat tendu entre les Etats-Unis et la Russie à propos des crises ukrainienne et syrienne, une campagne de prévention anti-tabagisme non-signée est diffusée à Moscou. L'affiche représente Barack Obama, une cigarette à la bouche, accompagné des mots : « Fumer tue plus de gens que Obama, pourtant il en tue beaucoup. Arrêtez de fumer, ne faites pas comme Obama. »

- En Iran, le 4 novembre est la Journée nationale de la lutte contre l'arrogance mon-

diale. En 2015, à cette occasion, est affichée dans le centre de Téhéran une parodie monumentale du Lever du drapeau à Iwo Ima, la photographie de Joe Rosenthal devenue un symbole de la victoire américaine au Japon en 1945. Signé Seyed Ehsan Bagheri, le photomontage représente des soldats américains hissant le drapeau sur un amoncellement de cadavres.

- Non loin de l'aéroport d'Izmir, surplombant le paysage, se dresse le buste monumental d'Atatürk (1881-1938), fondateur de la République de Turquie. La figure, montée sur des échafaudages, feint d'être sculptée

à même une falaise : une allusion au mémorial national américain du Mont Rushmore, avec ses effigies de granit de quatre présidents.

- La statue de la *Déesse de la Démocratie* a été initialement érigée sur la place Tian'anmen à Pékin pendant les contestations de 1989. Elle représentait une femme portant une torche, modelée en papier mâché et d'une hauteur de 10 mètres. Détruite par l'armée à la fin de la révolte, elle a depuis été reproduite de nombreuses fois dans le monde entier, et notamment pour le Mémorial aux victimes du communisme, à Washington D.C.

- En 2015, le maire de Téhéran, Mohammad Ghalibaf en campagne lance l'opération « un musée grand comme une ville ». Elle consiste à présenter, pendant 10 jours, 700 oeuvres du monde entier sur les panneaux publicitaires de la ville.

- La chaîne d'information Russia Today, financée par le gouvernement, se présente comme une alternative aux autres médias occidentaux. Dans des campagnes promotionnelles, comme ces affichages dans le métro londonien, elle fait valoir sa ligne éditoriale en réemployant les mêmes mots que ses détracteurs.

- La cinquième saison de la série américaine *Homeland*, née en 2011, montre quelques scènes dans un camp de réfugiés syriens. Des artistes sollicités pour créer des graffitis dans le décor en ont profité pour dénoncer la partialité et le racisme de la série dans leurs écritures en arabe, une langue non maîtrisée par la production.

- En 1967, l'historien de l'art français Hubert Damisch publie l'essai *L'Origine de la perspective*. Il y présente les techniques, l'idéologie et la symbolique de l'invention de la perspective en peinture à partir du XV^e siècle.



L'UN ET L'AUTRE

KADER
& ATTIA
JEAN-JACQUES
LEBEL



L'un et l'autre est une exposition pensée comme une conversation.

C'est une conversation entre Kader Attia et Jean-Jacques Lebel. Depuis 2012, ces deux artistes de générations différentes s'interrogent ensemble sur les notions de réparation, de transformation et de réappropriation. Leurs échanges sont restitués dans cette exposition au travers « d'objets révélateurs » collectés çà et là au gré de leurs recherches. Ils les exposent, sans hiérarchie, aux côtés de leurs œuvres et de celles d'artistes invités.

Cette exposition est alors aussi une conversation entre les objets et les œuvres qu'ils nous montrent. Ces artefacts conversent ensemble, créent des connexions et des carambolages entre les cultures et les époques. Ensemble, ils font surgir des « invisibles ».

Ces invisibles, ce sont les traces de l'histoire de l'humanité. Kader Attia et Jean-Jacques Lebel nous font penser le monde à travers les images. Ils s'efforcent à maintenir un regard critique sur l'histoire et le maintenant, tout en acceptant d'errer dans une zone de non-savoir, dans l'énigme des objets et des liens qui les unissent. Ainsi, cette exposition est avant tout une conversation entre soi et *l'autre*, avec ce qui nous échappe, ce qui est à la fois extérieur à nous et qui pourtant pleinement nous constitue.





L'exposition s'articule autour de deux installations. *Culture of Fear* de Kader Attia et *Poison soluble* de Jean-Jacques Lebel. Ces deux œuvres ont pour point de départ des images existantes. Des photographies, des affiches, des couvertures de livres et de journaux. Le travail des artistes est de mettre ces images en espace pour nous les faire voir d'une autre manière. Nous regardons alors l'histoire avec de nouvelles lunettes. « L'œuvre d'art est un acte de résistance. Il ne faut pas abandonner le champ du visible aux pouvoirs politiques, religieux et économique. Le rôle de l'artiste est de rapprocher formellement et visuellement. »

Culture Of Fear, Kader Attia

« L'art peut-il fournir une manière d'affronter les blessures cachées du passé ? »

Cette installation est une archéologie de la peur rangée dans les rayons d'une bibliothèque, référence à l'obsession de l'Occident pour la catégorisation. Kader Attia a fixé sur une série d'étagères métalliques un ensemble de documents – journaux, livres, affiches –, consacrés à « l'Autre ». L'accrochage fait se côtoyer les représentations contemporaines à celles de l'époque coloniale. Kader Attia met ainsi en évidence la création de la représentation de l'Autre non-occidental comme « Le Sauvage ». Alter ego de l'Homme blanc moderne, le Sau-

vage, sombre et brutal comme une bête, rusé comme un homme mais dangereux comme un monstre, est devenu le centre de la propagande pro-coloniale de la presse du XIX^e et du XX^e siècle. La peur de l'autre nous apparaît alors comme une construction idéologique qui perdure encore aujourd'hui. « Je pense que la notion de peur s'est transformée en quelque chose de politique dans les deux dernières décennies. La peur est aujourd'hui devenue un business, un marché. Et il n'y a rien de plus efficace que la peur pour contrôler un peuple. »

Aujourd'hui, à l'heure où l'hégémonie du monde occidental et de sa pensée dominante est remise en cause, il semble important de mettre en lumière la généalogie de cette vision biaisée de l'Occident à l'égard des cultures extra-occidentales, pour mieux la remettre en cause. La recherche théorique devient ici une œuvre d'art, un acte de résistance, une manière de ne pas abandonner le champ du visible à la propagande politique, religieuse, économique et médiatique.

Poison soluble, Jean-Jacques Lebel

« La seule chose nécessaire aujourd'hui, c'est de faire irruption dans le monde de l'art pour déciller les yeux, pour ouvrir les regards. »

Poison soluble est un ensemble de photographies irregardables agencées de telle sorte que nous soyons forcés de les regarder.

Jean-Jacques Lebel a imprimé sur de vastes pans de tissus soixante photographies amateurs prises par les bourreaux eux-mêmes entre 2003 et 2005 dans la prison d'Abou Ghraib en Iraq. Elles forment les parois d'un labyrinthe qui nous fait parcourir l'horreur de la torture. Simulacres d'exécution, viols, humiliations : nous nous retrouvons entourés de soldats américains posant sourire aux lèvres et pouces levés devant les prisonniers irakiens qu'ils torturent.

« D'aucuns diront que c'est obscène, mais il n'y a rien de pornographique dans ma démarche. Je dis ce que j'ai à dire. Les visages et les sexes sont floutés mais la chose la plus obscène de toutes, la torture, elle, n'est pas censurée. »

Ainsi, cette installation s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de Jean-Jacques Lebel qui, depuis son combat contre la guerre d'Algérie, s'efforce de dénoncer les crimes de l'impérialisme. Il réaffirme ici la nécessité de « déciller les yeux » devant la réalité que toujours nous nous cachons, malgré internet, la libre circulation des images et de l'information.

Montrer la torture est une prise de position éthique, une exigence que l'artiste décide d'opposer au silence et à la résignation, c'est la révolte qui fait œuvre.



Kader Attia est né à Dugny (France) en 1970. Il vit entre Berlin (Allemagne) et Alger (Algérie).

Jean-Jacques Lebel est né à Paris (France) en 1936. Il vit à Paris.



« Ce qui transpire de notre passion commune pour la rencontre des objets, c'est cette phrase qu'André Breton a un jour dite à Jean-Jacques Lebel : "On ne découvre pas un objet, c'est lui qui vient à notre rencontre." »

Kader Attia

Kader Attia et Jean-Jacques Lebel ont réuni ici certains des objets venus à leur rencontre. Un plateau de thé chinois réparé avec des agrafes, un sabre camerounais au manche serti de deutschemarks, une pipe à opium faite d'une douille d'obus, mais aussi des textes sacrés, des poèmes, des musiques, des discours politiques, des masques, des outils, des photos et des oeuvres d'artistes invités... Dans l'immense variété de leur provenance et de leurs contenus esthétique et éthique, ces objets partagent un point commun : ils hantent les deux artistes et sont la source de leurs interrogations sans relâche. « On éprouve le besoin de se les montrer l'un à l'autre, de s'expliquer tour à tour pourquoi ils nous hypnotisent. »



« Les masques maladies reviennent à l'idée de la beauté. Comme l'écrivait Jacques Derrida, si on avait à expliquer philosophiquement la beauté, on se référerait à la notion de rareté : la parfaite symétrie comme l'asymétrie totale, le caractère inattendu, l'effet de surprise etc. Dans les sociétés traditionnelles, et pas seulement en Afrique mais aussi au Japon, en Chine, au Canada ou chez les Inuits du Groenland, vous pouvez trouver des masques avec des visages déformés. Ils dépeignent des maladies telles que la lèpre, l'AVC, la paralysie faciale, ou toute autre forme de maladie qui donne au visage une forme asymétrique. »

« Ce qui m'intéresse est d'essayer de comprendre les enjeux qui se jouent dans la polarisation entre la vision de l'esthétique moderne et scientifique et celle des sociétés traditionnelles. Une polarisation mise en exergue à travers l'exemple de la Première Guerre mondiale qui prouve l'obsession pour ce que j'ai appelé le mythe du parfait. Les chirurgiens des gueules cassées ont travaillé pour les réparer à l'identique, même quand il manquait la moitié d'une mâchoire. Ils ont fait faire par des sculpteurs des prothèses en résine. Au contraire, dans les sociétés traditionnelles, cette déformation faisait partie d'une singularité qu'on célébrait, peut-être qu'on haïssait, mais suffisamment importante pour qu'on lui donne une place dans la représentation. »



« Ce qui m'intéresse dans ces tapas, qui sont à l'origine des vêtements – cache-sexes –, c'est leurs motifs très différents qui relèvent d'une grande créativité. On retrouve même dans certains une iconographie, un style qui rappelle l'art aztèque. Cela m'interpelle beaucoup dans mes recherches scientifiques mais aussi en tant qu'artiste par rapport aux questions complexes de l'invention de nouveaux langages formels. Je les présente ici parce que j'ai la conviction qu'il n'y a pas de hiérarchie en art dès lors que l'on s'intéresse à l'esthétique des choses. Dans l'exposition, ils sont encadrés alors qu'à l'origine, ils sont conçus pour protéger le corps. Les exposer ici, c'est porter un autre regard sur eux, un regard non ethnologique et focalisé sur une création du point de vue de la beauté de son énigme. »

« Pour le Tapa des Iles Fidji, le propos est beaucoup plus politique, sur la question de l'usage et de la réinvention de cet objet. L'attention est portée à la contre-réaction vis-à-vis de l'invasion de la modernité technique dans le champ d'une culture qui vit un choc. Ce qui me fascine, c'est la façon dont les sociétés primitives contre-réagissent à la modernité avec leur poésie, leurs croyances et leur créativité. Elles ne peuvent pas utiliser les mêmes attributs de cette modernité qui les colonise, mais elles réagissent, ce sont les premiers signes de résistance. Imprimer le journal sur un tapas, c'est l'absorption d'une culture. Au sens propre car c'est l'absorption de l'encre par le tapas qui a une physicalité dont parle le poète brésilien Oswald de Andrade dans *Manifeste Anthrophage*. Les sociétés dominées qui n'ont rien d'autre que leur imagination pour lutter contre le pouvoir qui les occupe, vont absorber ce pouvoir et le revomir. »



« Pourquoi tant de millions d'engins de mort – obus, balles, bombes, casques, baïonnettes, grenades, masques, ont-ils fait l'objet, partout, d'un si massif effort de recyclages et de réinvention à l'époque précise où, en 14/18, des millions de métropolitains et troupes "coloniales" confondus, ont pratiqué sans le savoir l'art du détournement et de la réparation ? Comment se fait-il que ces millions de poilus anonymes, morts de peur, dans l'enfer des tranchées, couchés sur des cadavres en décomposition enfoncés dans la boue, aient tenus à ouvrager, à graver, à transformer des milliers de douilles d'obus de cuivre en encriers, en bocks à bière, en porte-photos, en cendriers, en pipes à opium, en violons, en jouets d'enfants ? »

Jean-Jacques Lebel



« Parfois des balles incrustées explosent. Mais nous avons l'habitude de ce matériau ici. Il n'y a encore jamais eu de mort à cause de mes sculptures. »

Gonçalo Mabunda



Les matériaux de prédilection de Gonçalo Mabunda sont les fusils d'assaut, les douilles et les lance-roquettes. Il transforme ces engins de mort en oeuvres d'art colossales et effrayantes, des sculptures représentant des trônes, des masques et des globes terrestres.

Il présente ici un trône composé de fusils AK-47. Véritable emblème nationale du Mozambique, cette arme russe orne le drapeau officiel. Symbole de la guérilla et de la détermination du peuple à protéger sa liberté, elle agit ici plutôt comme le révélateur de l'horreur de la guerre civile du Mozambique (1976-1992). Gonçalo Mabunda détourne ici cet attribut de pouvoir – renvoyant tout autant aux clans qu'à la colonisation. Le trône souligne ici la responsabilité des pouvoirs dans les conflits armés. Il dessine en creux un corps absent, peut être celui de l'une des centaines de milliers de victimes que fit la guerre civile du Mozambique.

Gonçalo Mabunda est né en 1975 à Maputo (Mozambique) où il vit encore aujourd'hui.



GEORGE HENRY LONGLY **DAIMYO** **LE CORPS ANALOGUE**

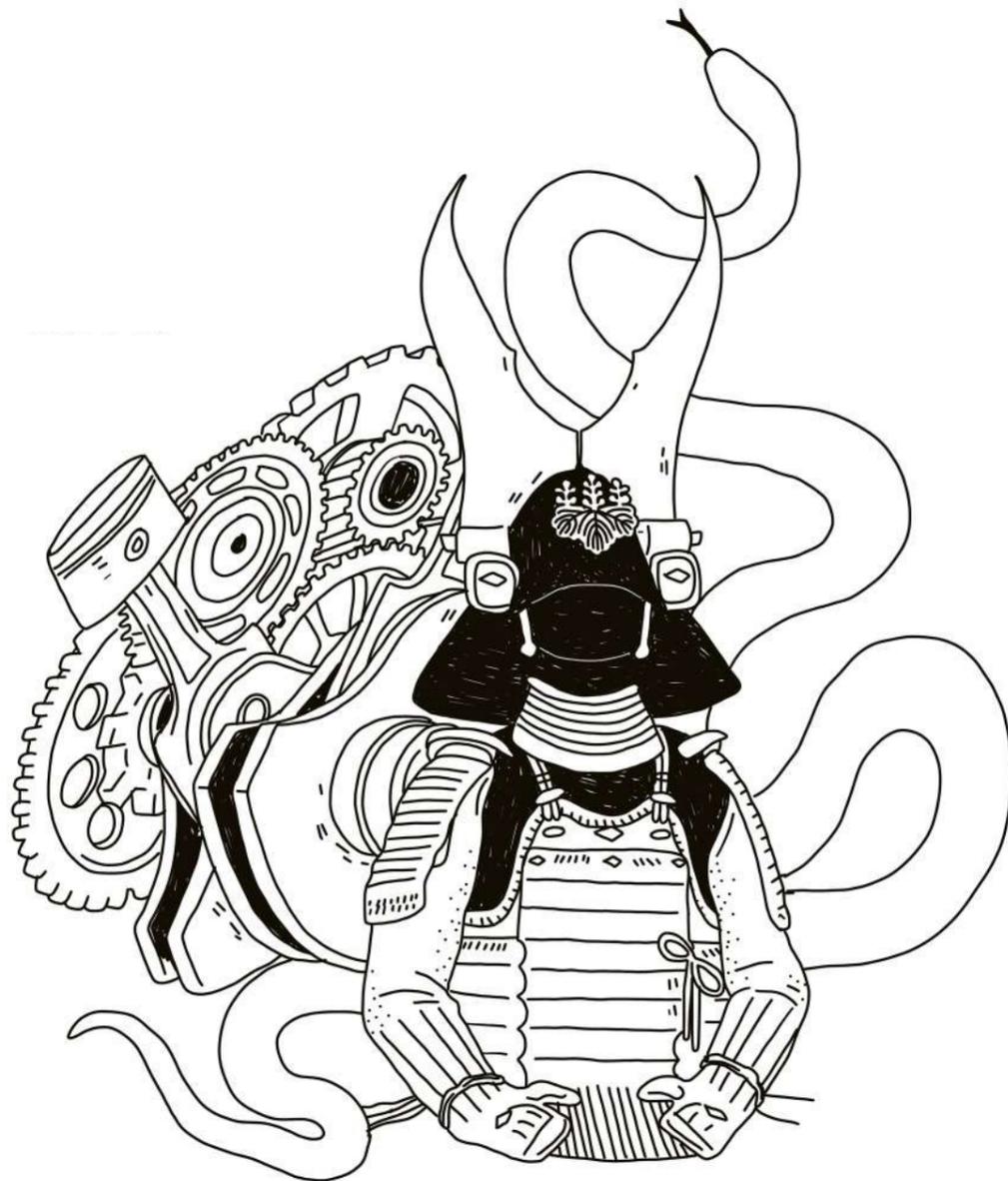
Le Palais de Tokyo et le Musée national des arts asiatiques – Guimet s'associent pour présenter simultanément un ensemble exceptionnel d'armures et d'accessoires de daimyo, de puissants gouverneurs ayant régné au Japon entre le XII^e et le XIX^e siècle.

C'est autour de ces éléments à la forte puissance symbolique – armures, bannières et fourreaux de lances – que George Henry Longly a été invité à concevoir son exposition. Celle-ci est pensée comme un lieu d'expérimentation, l'artiste faisant entrer ces chefs-d'œuvre historiques en résonance avec ses propres recherches et obsessions.

Considérant l'armure comme une extension technologique du corps humain en vue d'une quête de territoire, George Henry Longly s'est intéressé au « tissu équivalent », une matière synthétique imitant le tissu cellulaire. Envoyée en dehors de l'atmosphère, cette dernière permet de mesurer les radiations auxquelles le corps est soumis lors de voyages prolongés dans l'espace.

A l'image de ces tests de matière, l'exposition est elle aussi une expérience physique : les œuvres et les visiteurs sont soumis aux tensions et distorsions. La lumière, le son et les dispositifs de présentation des œuvres modifient constamment notre perception de l'espace et des objets historiques.

Suivant cette même idée d'un prolongement contemporain de l'armure, la vidéo présentée met en scène des robots de recherches sous-marines, sortes de dédoublements scientifiques du corps humain. Des formes inconnues peuplant les hauts-fonds, à l'image écrasée d'un nu, et de la chanson d'amour à la représentation d'un masque de privation sensorielle, l'exposition navigue entre la peau et l'exosquelette dans un environnement innervé de sciences, de croyances et de sexualité.





Cette armure, datée du XIXe siècle, est composée d'un plastron en cuir laqué. Un matériau très résistant, paré à affronter les deux armes tranchantes des guerriers : les sabres et les flèches. L'ensemble pèse environ 30 kg.

De la fin du XIV^e siècle au début de l'ère Meiji (1871), le Japon est morcelé en dominations territoriales, fondées sur la force militaire. Les daimyo sont à la tête de ces dynasties provinciales. Ce terme, en usage dès la fin de l'époque de Heian (794-1185), n'exprimait à l'origine qu'une appréciation de la richesse d'un exploitant rural, dont il soulignait qu'il était grand (*dai*) détenteur de rizières et que ces terres avaient certains aspects d'une propriété privée. Daimyo ne devint un mot juridique précis qu'à la fin du XVI^e siècle. Il désigna, dès lors, ceux des vassaux de Hideyoshi, qui étaient traités en princes territoriaux, ayant reçu, sur l'espace qui leur était donné en fief, plénitude des pouvoirs régaliens.



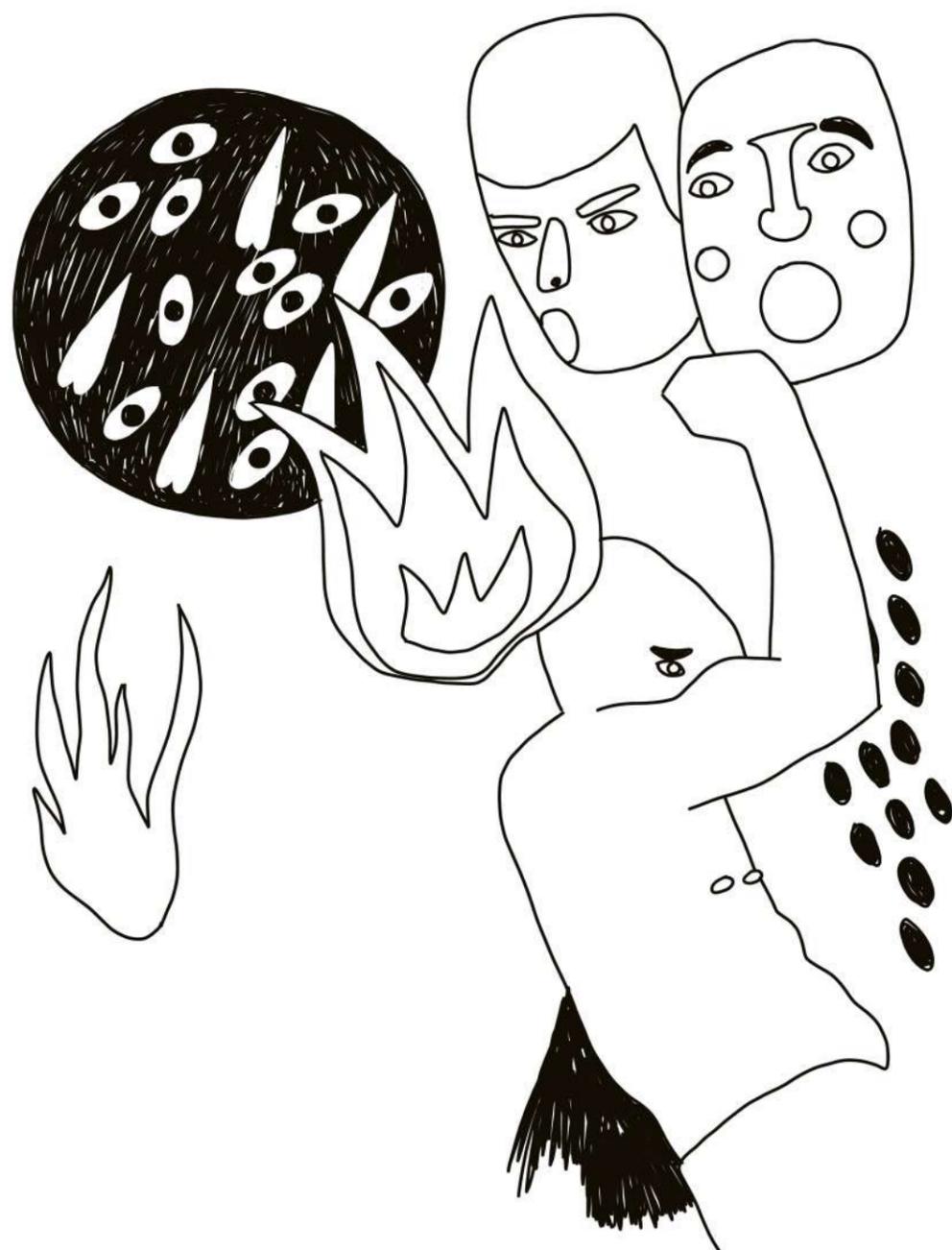
George Henry Longly est né en 1978 au Royaume-Uni. Il vit et travaille à Londres (Royaume-Unis).

« Je m'intéresse au déplacement continu du cœur de l'exposition, de manière à ce que son sujet soit la multiplicité des formes que celle-ci peut prendre. L'exposition devient alors une machine capable d'agir sur celui qui la regarde. »

George Henry Longly



NINA
CHANEL
ABNEY



HOT TO TROT. NOT.

Les peintures de Nina Chanel Abney capturent l'énergie et les tensions qui secouent notre époque marquée par un flux sans hiérarchie de vraies et fausses informations, par des abus de pouvoir et par des questionnements sur les genres et les identités.

Invitée pour la première fois dans une institution française, l'artiste s'empare d'une succession de murs encastrés dans l'architecture du Palais de Tokyo pour y peindre des fresques évoquant les notions de désir, d'exploitation, de domination et d'oppression, et rendant notamment hommage à Saartjie Baartman, femme sud-Africaine exploitée et exhibée dans des spectacles en Europe au début du XIX^e siècle puis disséquée à sa mort.

Ces compositions réalisées à l'aide de pochoirs sont empreintes de l'héritage des *cartoons* satiriques des années 1930, des enseignes des coiffeurs peintes à la main en Afrique du Sud ou encore des émoticônes, ces formes simplifiées qui traduisent nos émotions 2.0.



Saartjie Baartman est née esclave dans l'actuelle Afrique du Sud aux alentours de 1789. En 1810, son « maître » l'emmène à Londres. Elle devient alors une attraction foraine, exposée nue en Grande-Bretagne et en Hollande, exploitée sexuellement et prostituée.

En mars 1815, Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, professeur de zoologie au muséum d'histoire naturelle, examine sa morphologie et voit en elle le spécimen d'une nouvelle « race ». Il conclut, bien qu'elle parle plusieurs langues que lui-même ignore, qu'elle s'apparente aux orangs outangs.

Après sa mort, à Paris en décembre 1815, Georges Cuvier, au nom de l'État, dissèque son corps. Selon lui, elle serait la preuve de l'infériorité de la « race » nègre et du fait que les Égyptiens de l'Antiquité, quelle que soit la couleur de leur peau, étaient bien de la même « race » que les Français.

En 1994, après la fin de l'apartheid, le président de l'Afrique du Sud, Nelson Mandela, demande à la France la restitution de la dépouille de Saartjie. En 2002, le corps de la « Vénus hottentote » retourne en Afrique du Sud pour y être inhumé.

Cuvier et Geoffroy-Saint-Hilaire sont restés des références dans l'histoire des sciences et ont donné leur nom à deux rues parisiennes, proche du muséum d'histoire naturelle où Saartjie fut examinée puis disséquée.

En 2010, Abdellatif Kechiche consacre un film à cette histoire, *Venus noire*.



Nina Chanel Abney est née en 1982 à Chicago (États-Unis). Elle vit et travaille à New York (États-Unis).

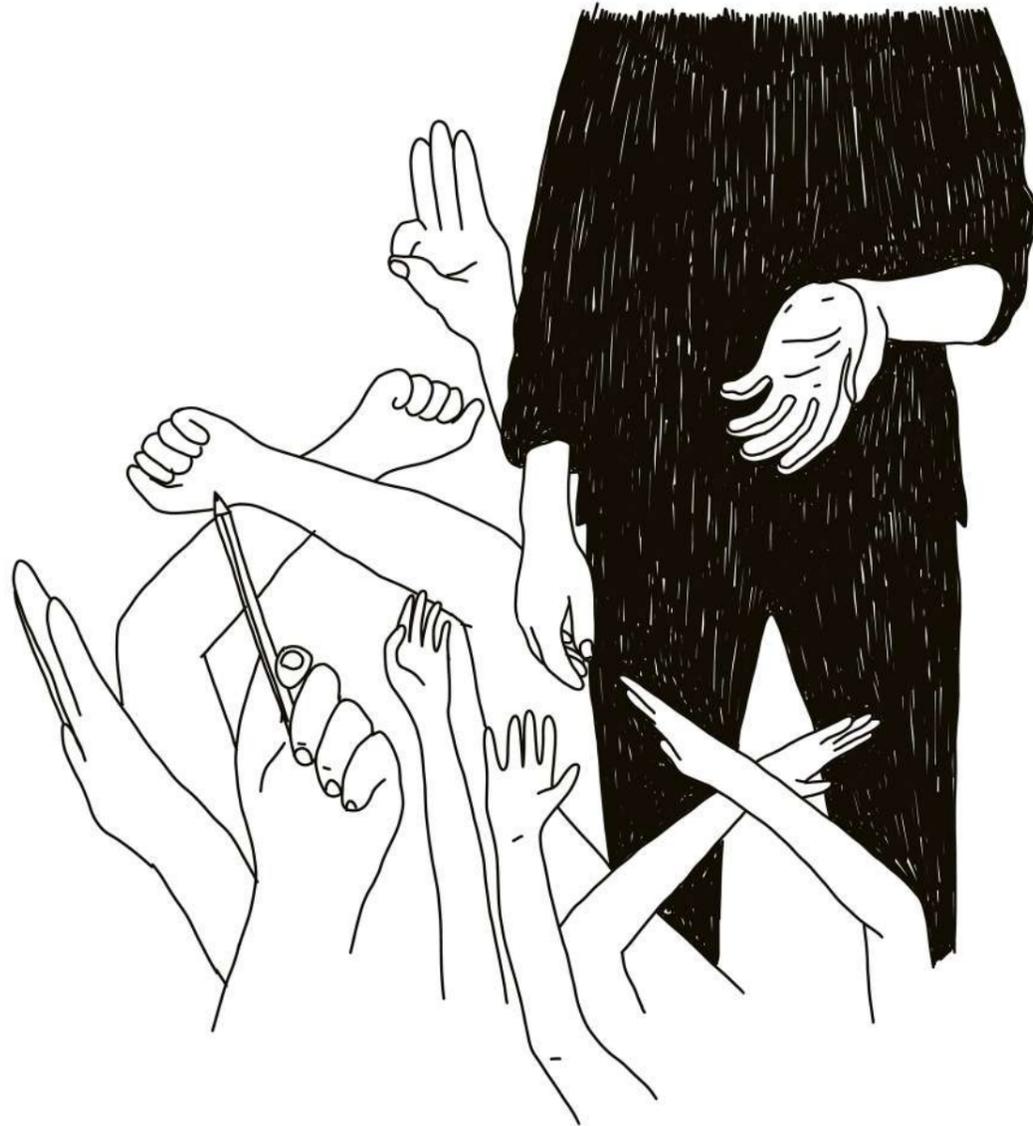


« Les artistes ont le droit de faire ce qu'ils veulent, alors pourquoi ne pas se servir de cette licence créative pour repousser les frontières ? C'est ce que l'art devrait faire : déstabiliser, mais de manière positive. Quel que soit le sujet d'une peinture, mon but est de la laisser suffisamment neutre afin que tous les points de vue puissent y être représentés. C'est en ce sens que j'ai commencé à créer des figures où l'on peine à dire s'il s'agit d'un homme ou d'une femme ; dont le sujet ne peut se résumer à des étiquettes : la peinture ne livre aucune histoire arrêtée. »

Nina Chanel Abney



MARIANNE MISPELAÈRE ON VIT QU'IL N'Y AVAIT PLUS RIEN À VOIR



« On vit qu'il n'y avait plus rien à voir » déclara en mars 2001 un témoin de la destruction par les talibans de trois statues monumentales de bouddhas, excavées depuis quinze siècles dans les falaises de la vallée de Bâmiyân.

C'est cet euphémisme qui donne son titre à l'exposition, une manière sensible et laconique de nous confronter au vide laissé dans l'espace public par la disparition soudaine d'un monument.

L'installation de Marianne Mispelaère évoque trois espaces fantômes chargés d'histoire, de symboles et d'affects, trois constructions dont la force symbolique entra un jour en conflit avec un système d'idées : la Schlossplatz de Berlin (Allemagne), détruite et reconstruite à plusieurs reprises entre 1950 et aujourd'hui, la statue d'un colonel confédéré à Baltimore (Etats-Unis) retirée de son socle en 2017 et l'église de Sidi Moussa (Algérie) incendiée en 2017.

Les trois vidéos présentées associent les images de ces lieux aux récits pluriels et subjectifs de leur destruction. Ils nous sont racontés en langue des signes, un langage silencieux ici simplement sous-titré par bribes, qui traduit notre incapacité à saisir l'ensemble des enjeux de ces disparitions. Projetées à même le sol, les vidéos se déploient au sein de structures en déséquilibre qui esquissent dans l'espace d'exposition les contours des constructions disparues. Aux récits se mêlent les images abstraites des volutes de poussière laissée par les démolitions. Le titre de la vidéo *Évanouissements* évoque la perte de conscience individuelle et collective. Au mur, une inscription en négatif nous invite quant à elle à tenter de recomposer l'invisible, à voir au travers de ce qui ne se voit plus.



Marianne Mispelaëre est née en 1988 en France. Par des gestes simples issus de la pratique du dessin, elle étudie les rapports entre la société, l'histoire et les systèmes de langage.



« Si j'empeinte des codes visuelles qui ont plutôt attiré à l'invisible, c'est que je crois à ce qu'on lit au-delà de ce qu'on voit. Ce qui est présent sous nos yeux est toujours incomplet. »

Marianne Mispelaëre

Après les manifestations des suprémacistes blancs à Charlottesville en 2017, la ville de Baltimore a décidé d'agir en déboulonnant deux statues érigées à la gloire des confédérés esclavagistes lors de la guerre de Sécession.

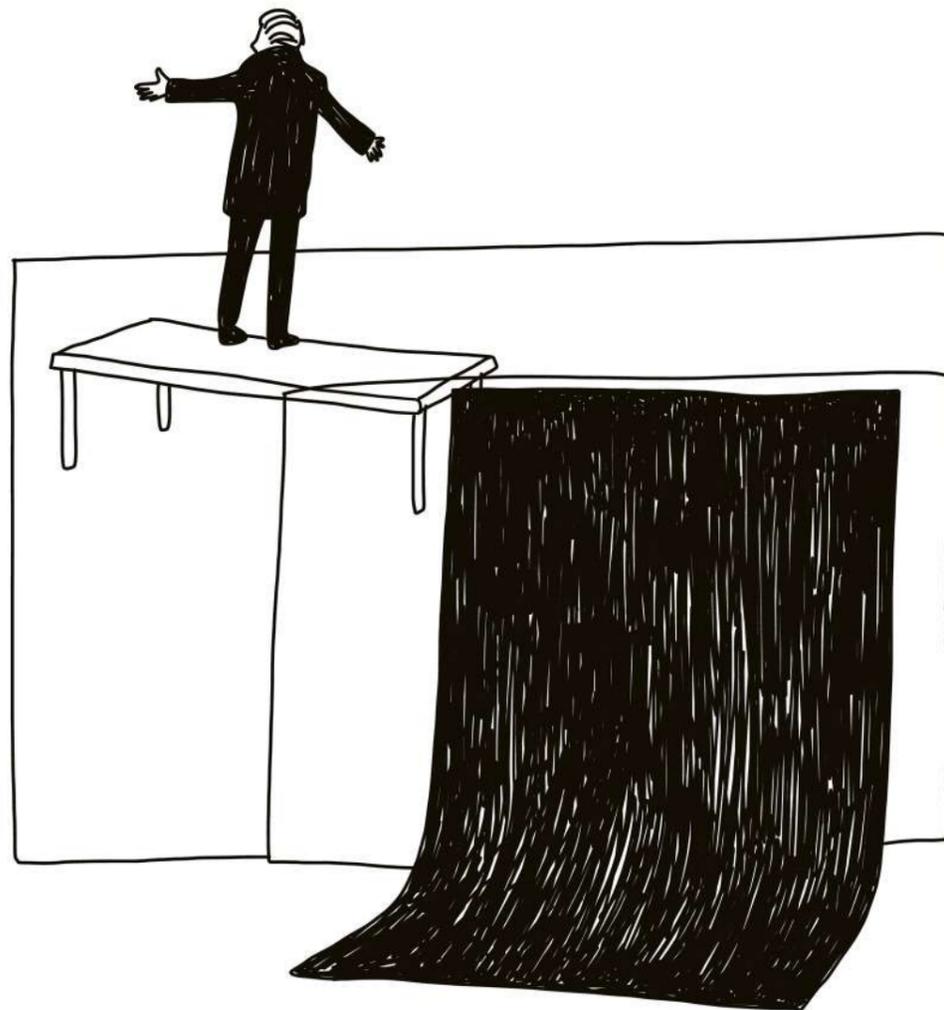
Les Bouddhas de Bâmiyân étaient trois statues monumentales en haut-relief de bouddhas debout, excavées dans la paroi d'une falaise située dans la vallée de Bâmiyân du centre de l'Afghanistan. Le site tout entier est classé au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Les statues ont aujourd'hui disparu après avoir été détruites en mars 2001 par les talibans. Après la destruction, le mollah Omar déclara qu'il était « fier de tous les talibans qui avaient participé à la destruction de cette horreur impie synonyme d'une religion pour dégénérés. »



CE QUI COULE N'A PAS DE FIN

MASSINISSA
SELMANI



Pour son exposition personnelle au Palais de Tokyo, Massinissa Selmani s'est rendu sur les traces de Louise Michel en Algérie et en Nouvelle-Calédonie où cette figure légendaire de l'anarchisme fut déportée de 1873 à 1880, après la défaite de la Commune de Paris. Elle y côtoya non seulement les Kanaks, dont elle soutint la révolte, mais également des Algériens qui y avaient été envoyés au bagne après les insurrections de mars 1871 en Kabylie et à qui elle promit de rendre visite.

Fin 1904, quelques mois seulement avant sa mort, elle entreprit ce voyage en Algérie où elle donna de nombreuses conférences dénonçant les religions, le militarisme et la violence coloniale. De cet épisode historique méconnu, Massinissa Selmani réalise un ensemble de pièces dans lesquelles diverses formes dessinées sont mises en scène. Il poursuit ainsi un travail d'expérimentation autour du dessin mêlant une approche documentaire à des constructions fictionnelles.

À travers la représentation fragmentaire et énigmatique de situations réelles de conflit ou de tension, Massinissa Selmani nous invite en effet à interroger les modalités du souvenir et de l'écriture de l'histoire en dehors de toute structure linéaire. Il étend par ailleurs ses questionnements au contexte actuel, à la diffusion des révoltes et au positionnement « devant la douleur des autres », selon l'expression de Susan Sontag (1933-2004), écrivaine et militante américaine. Ce faisant, il questionne les processus de fabrication mais également de diffusion des images médiatiques et la manière dont elles influencent notre perception des événements historiques et contemporains.



« Penser le dessin par son aspect documentaire permet de générer des formes de récits dont la légèreté, l'humour ou l'absurdité laissent entrevoir un arrière-fond conflictuel qui conserve les contradictions. »

Massinissa Selmani

Louise Michel est née en 1830 en Haute-Marne et morte en 1905 à Marseille. Préoccupée très tôt par l'éducation, elle devient institutrice et enseigne quelques années avant de se rendre à Paris en 1856.

À 26 ans, elle y développe une importante activité littéraire, pédagogique et politique et se lie avec plusieurs personnalités révolutionnaires blanquistes de Paris des années 1860. En 1871, elle participe activement aux événements de la Commune de Paris, autant en première ligne qu'en soutien. Première à arborer le drapeau noir, elle popularise celui-ci au sein du mouvement libertaire.

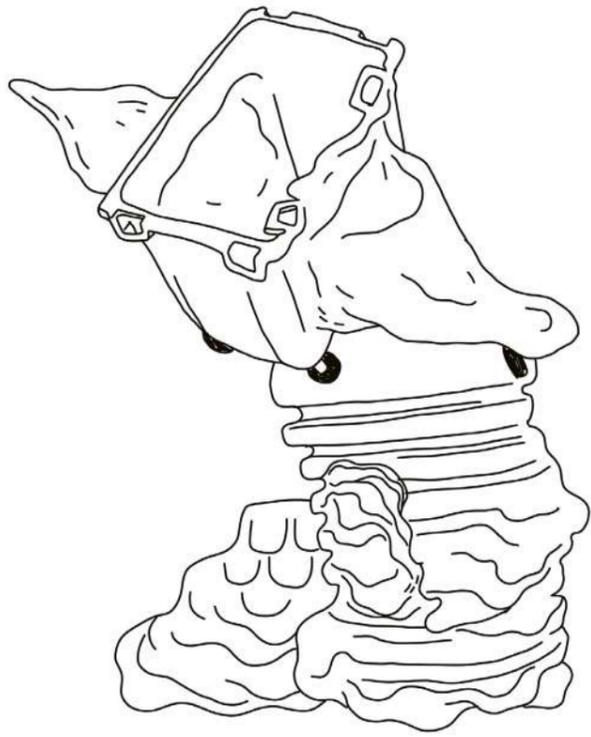
Capturée en mai, elle est déportée en Nouvelle-Calédonie où elle se convertit à la pensée anarchiste. Elle revient en France en 1880, et, très populaire, multiplie les manifestations et réunions en faveur des prolétaires. Elle reste surveillée par la police et est emprisonnée à plusieurs reprises, mais poursuit son militantisme politique dans toute la France, jusqu'à sa mort à l'âge de 74 ans.



Massinissa Selmani est né en 1980 à Alger. Il vit et travaille à Tours.



ANITA MOLINERO BOUCHE-MOI CE TROU !



« Un bloc en polystyrène cramé, “météorisant” orange et chaud comme la braise façon Mad Max poursuivi par des carénages de moto “corbeausants” a traversé les baies vitrées du Palais de Tokyo et s’est dispersé dans l’espace. »

Anita Molinero



Anita Molinero ne craint pas la matière. Elle la transforme à la scie sauteuse et au chalumeau. Des gestes violents, francs et irréversibles qui donnent à voir « sa beauté autant que la toxicité des molécules qui la composent ».

Sa nouvelle œuvre est une sculpture monumentale en polystyrène brûlé, sorte de planète fossilisée ou de vaisseau spatial à la technologie incertaine autour duquel tournoient, tels des oiseaux ou des satellites, des carénages de moto fondus. Sur cette scène aérienne aux allures d’apocalypse urbaine de série Z, veille telle une « gardienne » mutique, une sculpture enchaînée recouverte de fourrure.

La transformation des matériaux issus du monde industriel nous plonge dans un univers comparable à celui des films de science-fiction que l’artiste apprécie, non pas tant pour leurs scénarios catastrophes que pour leurs décors et leurs effets spéciaux. Elle parle ainsi de « formes-fictions » pour désigner ses œuvres mutantes. « Expressionniste contrariée et formaliste débauchée », Anita Molinero est une sculptrice de la menace urbaine.

Pour le cartel de son exposition, Anita Molinero a fait appel à son ami Winshluss, auteur de bandes dessinées et cinéaste français au style à la fois humoristique et macabre.

Anita Molinero est née en 1953 à Floirac (France).
Elle vit et travaille à Paris.



BOUCHE-MOI CE TROU!

UNE AVENTURE ARTISTIQUE DE LOULOUTE ET FINITA

FF POUR "FORME FICTION"
SOUS ENTENDU "SCIENCE FICTION"

PRONONCÉ PAR TOI AVEC
UN POIL SUR LA LANGUE...

TU PIGES?!

IMAGINE...
UN BLOC EN POLYSTYRÈNE CRAMÉ
FAÇON "MÉTÉORISANT", ORANGE
ET CHAUD COMME LA BRAÏSE...



IL TRAVERSE LES BAIES VITRÉES
DU PALAIS DE TOKYO ET SE
DISPERSE DANS L'ESPACE!!!

AMBIANCE MAD MAX...



HÉ HÉ...

HUM...

TOI ET TA
FASCINATION
POUR MAD MAX...

TINA, UNE CRÉATURE DE CHÂNES ET
DE FOURRURE SERA LA GARDIENNE
DU LIEU...

TINA?!

ET MOI
ALORS?

JE SUIS PAS ASSEZ
ARTY? C'EST ÇA?

MAIS VOYONS LOULOUTE, TOI LE SOIR DU
VERNISSAGE TU SERAS TRÈS OCCUPÉE
AVEC LA "DALMARTIENNE"!



PEFFFF!!!

MARRE DE
LA F.F.!

UNE SUSPENSION AU
PALAIS DE TOKYO?!

GÉNIAL!

HÉ HÉ... L'AUTRE CONNE DE DALMATIENNE QUI
ME REGARDE DE HAUT VA ÊTRE VERTE
DE JALOUSIE...

DES TÂCHES NOIRES SUR
UN PELAGE VERT?...

ON EST
EN PLEIN
DANS LA F.F.

YES!

LA F.F.?

ENCORE UN
SUPER CONCEPT?

DAIGA GRANTINA TOLL



Invitée à investir le Païpe, Daiga Grantina réalise un tableau profond dans lequel on s'engouffre, une vaste sculpture qui explore la vitalité contenue dans la matière.

À l'entrée de la scène, le visiteur est guidé par une lourde « vague » rouge. La vision se déploie le long de cette colonne vertébrale pour rencontrer les différents composants de l'œuvre : des moulages de formes ovoïdes colorées qui évoquent des sphères florales et organiques, des espaces en courbes transparentes avec des films plastiques d'emballage.

À travers cet agrégat de matières, l'artiste conçoit « une silhouette sculpturale ». Chaque matériau agit comme un atome constitutif d'un ensemble embrumé, joyeux et enragé (le titre allemand de l'oeuvre pouvant à la fois se traduire par « fou » et « épatant »). Jamais interne ou autoritaire, toujours en mouvement, vivante.

Pris dans ce réseau temporaire, le visiteur devient lui-même un vecteur d'expansion ou de contraction de la forme selon l'endroit où il se tient. Daiga Grantina confronte notre corps à cette architecture molle et s'interroge sur « la capacité d'une sculpture à exister en tant que forme autonome tout en étant en prise avec l'environnement dans lequel elle se situe. »



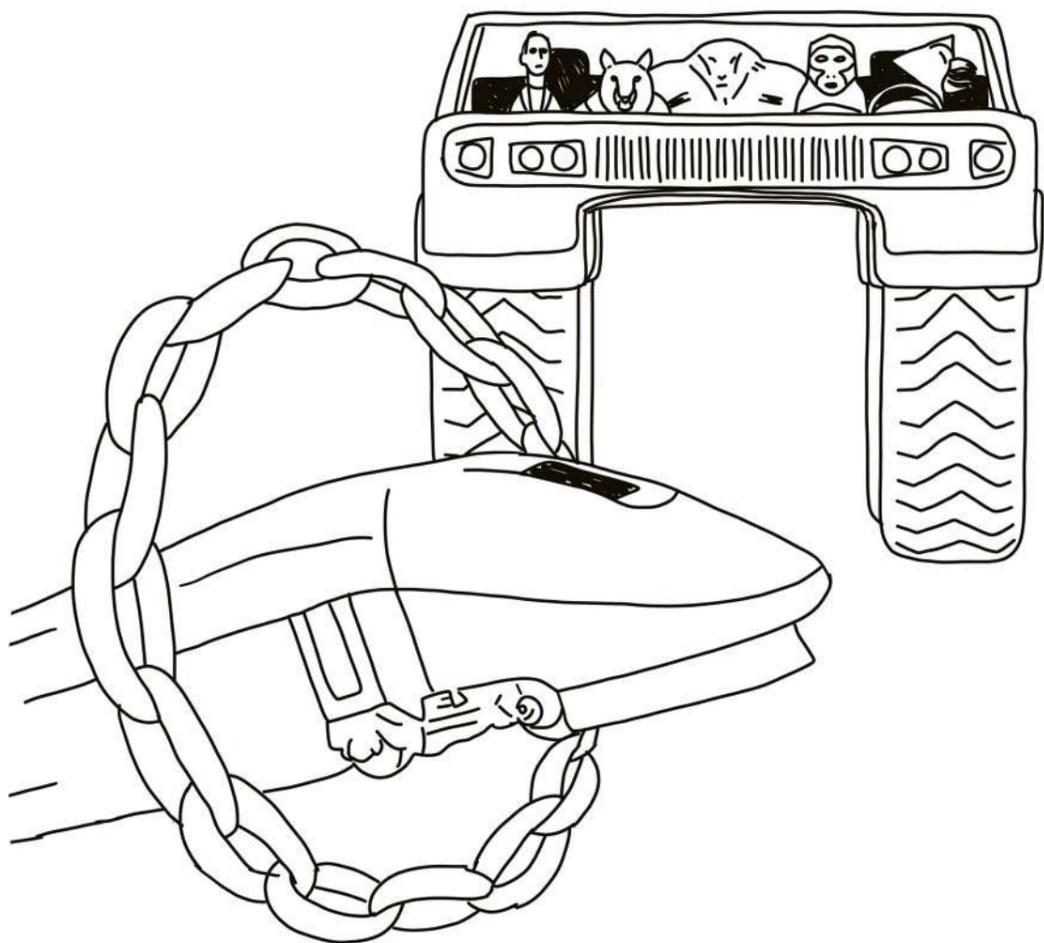
Daiga Grantina est née en 1985 à Riga (Lettonie). Elle vit et travaille à Paris.

« Cette sculpture, c'est de l'architecture molle. Elle pourrait s'avachir dans un canapé et s'agréger dans les matériaux déments qui la composent. Ça peut être une femme, ça peut être une ville. »

Daiga Grantina



BERTRAND DEZOTEUX UNDER THE HUMMER



À la tombée de la nuit, Bertrand Dezoteux s'empare de la façade du Palais de Tokyo pour la transformer en un territoire mouvant, une sorte de vortex que les visiteurs sont priés de franchir pour disparaître dans l'image.

Grâce à la technique du mapping vidéo, l'artiste joue avec la structure du bâtiment : il coiffe ici l'imposante porte d'entrée qui barre l'essentiel de la façade d'un Hummer aux roues motrices démesurées, un véhicule tout terrain qu'on croirait échappé de l'armée américaine ou d'un clip de rap.

Les passants de l'avenue du Président Wilson embarquent alors à bord de ce franchisseur colossal pour une traversée dans un paysage à la fois désertique et montagneux. Ils sont escortés sur leur route par une parade de personnages bigarrés, croisant tantôt un troupeau de chèvres et un gorille, tantôt un australopithèque, des figures tirées de l'histoire de l'art ou un livreur à vélo.

Bertrand Dezoteux nous engouffre à pleine vitesse dans un monde imaginaire à la lisière du *cartoon* et de la science-fiction, de la préhistoire et du capitalisme tardif.

Bertrand Dezoteux est né en 1982. Il vit entre Bayonne et Paris/

« J'essaie de créer des mondes dans lesquels nous n'avons pas notre place. Par exemple, quand ma grand-mère a découvert les smartphones, elle a remarqué que pour téléphoner, il fallait maintenant se mettre un écran dans l'oreille. Cet objet n'est valable que pour les gens qui ont des yeux à la place des tympanes. En tout cas, pour des êtres qui découvriraient notre monde, il leur serait difficile de comprendre cet usage autrement. Mon travail consiste à considérer leur point de vue. »

Bertrand Dezoteux





BIBLIOGRAPHIE

- Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, La Fabrique Editions, 2013
- Julie Saada, *LA GUERRE EN QUESTION. Conflits contemporains, théorie politique et débats normatifs*, Editions PUL, 2015
- Patrick Marcolini, *Guy Debord : Un art de la guerre*, Gallimard, 2013
- Jean-Noël Jeanneney, *Le récit national. Une querelle française*, Fayard, 2017
- Maurizio Lazzarato et Eric Alliez, *Guerres et capital*, Editions Amsterdam, 2016
- Dominique Païni, Catalogue d'exposition, *Godard*, Centre Pompidou, 2006
- Edward R. Tufte, *Envisioning Information*, Graphic Press USA, 1990
- Slavoj Zizek, *Violence : six réflexions transversales*, Au Diable Vauvert, 2012
- Carl von Clausewitz, *De la guerre*, Les Editions de Minuit, 1959
- Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Editions Flammarion, 2008
- René Girard, *Le Bouc émissaire*, Le Livre de Poche, 1986
- René Girard, *La Violence et le sacré*, Grasset, 1972
- Naomi Klein, *No logo*, Actes Sud, 2000
- Naomi Klein, *La stratégie du choc*, Random House of Canada, 2007
- Laurent Cauwet, *La domestication de l'art. Politique et mécénat*, La Fabrique éditions, 2017



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 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 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 clefs en main offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique.

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

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€

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

