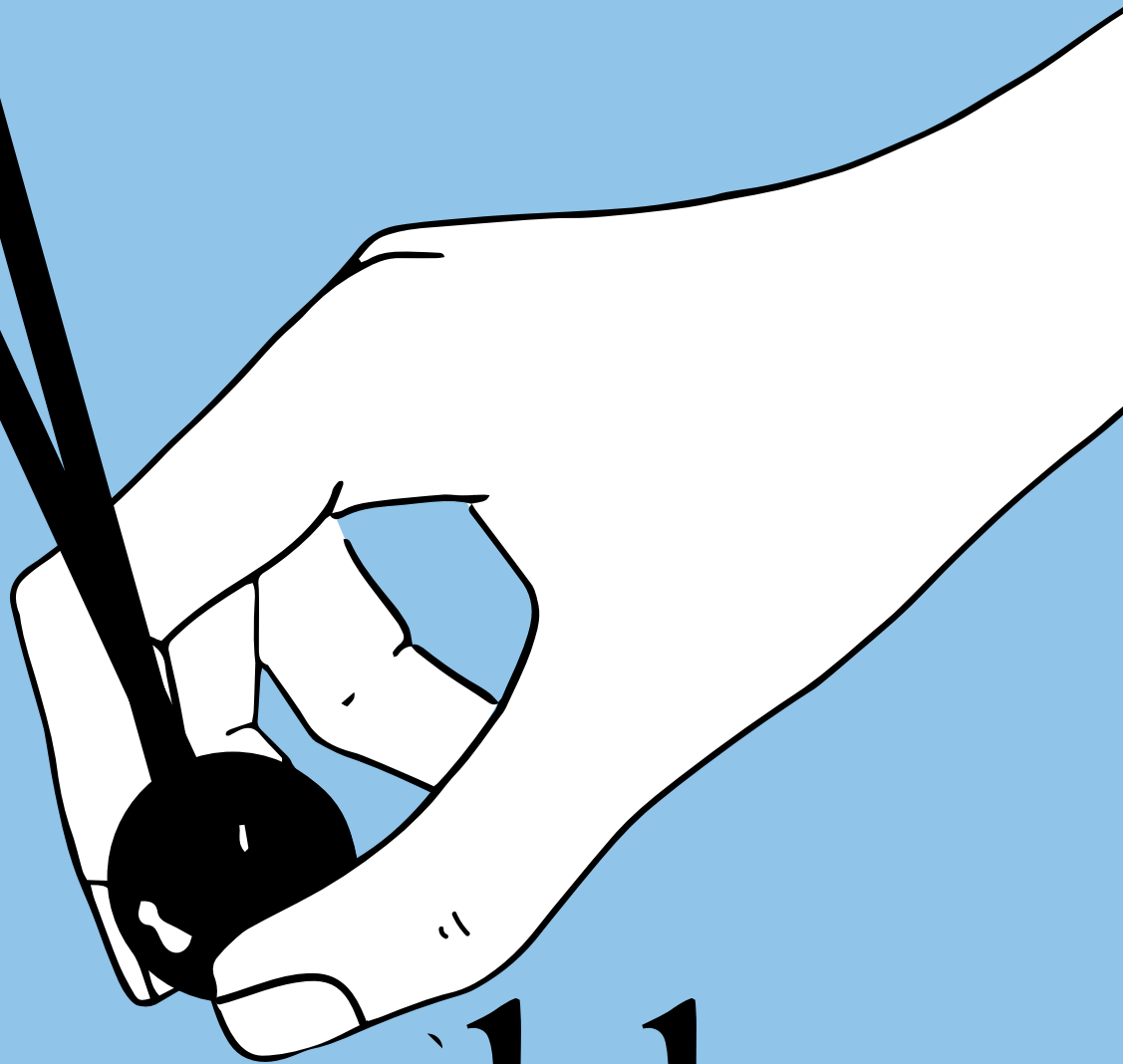


PALAIS

SCOLAB

Cahier pédagogique



sensible

20 FÉVRIER - 12 MAI 2019

DE

TOKYO

Édito

« Sensible », la nouvelle saison du Palais de Tokyo, s'ouvre sur des mouvements incertains : ceux de l'action combinée des eaux et des vents. Tout commence par une balise maritime suspendue au-dessus des visiteurs sans qu'ils ne puissent anticiper sa trajectoire. Elle est ce que le mathématicien Henri Poincaré nommait « la sensibilité aux conditions initiales » : les mouvements imprévisibles entraînés par l'introduction d'une modification infime dans un système chaotique.

C'est cette matière instable que travaillent les artistes présentés dans cette saison. Theaster Gates, Angelica Mesiti, Julien Creuzet, Louis-Cyprien Rials, Julius von Bismarck et Franck Scurti. Tous portent une attention particulière aux mouvements : dans les histoires sociales, les migrations, les héritages culturels ou bien dans le déracinement et la transposition des signes et des gestes du quotidien.

Ils nous montrent que dans un monde chaotique, la mise en contact de différentes cultures produit des mouvements imprévisibles. C'est ce que le poète Edouard Glissant évoquait dans l'idée de créolisation, un métissage d'arts et de langages créateur d'inattendu, « une suite d'étonnantes résolutions dont la maxime fluide se dirait : Je change, par échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. Il nous faut l'accorder souvent, l'offrir toujours ».

Etre sensible, c'est changer au contact de l'autre, mettre en relation les imaginaires du monde, produire les devenirs imprévisibles de nos destins mélangés.

« La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de cultures, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques »

Edouard Glissant

Chapitre 1 : Mise en contexte

- *Gestes et langages : analyser l'expression humaine*
- *Lieu, territoire, espace : différents modes d'exploration*
- *Créer de la relation*

Chapitre 2 : Les expositions

- Theaster Gates, *Amalgam*
- Angelica Mesiti, *Quand faire c'est dire*
- Julien Creuzet : *Les lumières affaiblies des étoiles...*
- Louis-Cyprien Rials, avec Ramon Film Production, *Au bord de la route de Wakaliga*
- Julius von Bismarck, *Die Mimik der Tethys*
- Franck Scurti, *More is Less*
- Antwan Horfee, *Gigamaku*
- Julio Le Parc, *7 alchimies en réalité virtuelle*

Chapitre 3 : Quelques exercices pédagogiques

- *Inventer de nouveaux langages*
- *Traduire en gestes*
- *Raconter en images*



SOMMAIRE

CHAPITRE 1 :

MISE EN CONTEXTE

Les artistes des expositions de la saison « Sensible » divergent par leurs origines, leurs parcours, leurs âges, leurs pratiques. C'est néanmoins au sein même de leur rencontre, rendue possible par le parcours du visiteur, que naît un dialogue fertile et que se révèlent leurs similitudes.

Par ailleurs, ces différences mises à part, leurs pratiques partagent, à bien les analyser, des thèmes sous-jacents que l'on pourrait lister comme suit :

- **Les objets comme témoignages de modes de vie** (Theaster Gates), de constructions sociales (Julien Creuzet), des états culturels d'une société (Louis-Cyprien Rials, Franck Scurti).

- **Le rapport vivace des hommes aux lieux où ils vivent** (Theaster Gates), aux lieux qu'ils ont quittés (Angelica Mesiti), aux lieux dont ils rêvent (Louis-Cyprien Rials)

- **L'espace d'exposition traité, non pas comme lieu de simple déambulation, mais comme équivalent à un champ de réflexion** (Julien Creuzet, Angelica Messiti), comme la recreation d'un espace disparu (Theaster Gates).

Il convient d'ajouter que de telles propositions impliquent également une réflexion cruciale sur la nature même du travail de l'artiste aujourd'hui. On se libère de la figure du demiurge inspiré, omniprésente dans les médias populaires : ici, l'artiste est collecteur, facilitateur, metteur en image, collaborateur, témoin.

Pour toutes ces raisons, nous avons assemblé une sélection de définitions, artistes, auteurs et œuvres qui permettront au lecteur de poursuivre l'étude de ces thématiques et d'étendre le champ de réflexion ouvert par les expositions.



Angelica Mesiti, *Mother Tongue*, 2017
Julien Creuzet, *Maïs Chaud Marlboro*,
simulation, 2018
Vue d'installation au studio. Courtesy
Theaster Gates. Photo: Chris Strong



Gestes et langages : analyser l'expression humaine

Agir et dire

JL Austin (1911-1960) était un philosophe du langage anglais qui développa le concept des actes de langage. Dans l'ouvrage *How To Do Things With Words* (*Quand dire, c'est faire*, 1955, titre détourné pour l'exposition d'Angelica Mesiti), Austin pointe l'existence de phrases permettant à un locuteur, non seulement d'exprimer une idée (un contenu sémantique) mais également de faire quelque chose. Il nomme « énoncé performatif » ce type de phrase, qui permet d'avoir un effet direct et transformatif sur autrui.

Ainsi, lorsque l'on décrète, déplore, objecte, promet, concède, conseille, etc. on exprime et on acte simultanément. La phrase « je promets » ne fait pas qu'exprimer le contenu de la promesse, elle acte la promesse en parole – acte qui ne peut être réalisé autrement.

Ces actes de langage existent au delà de la valeur de vérité, c'est-à-dire qu'ils ne tombent pas sous le coup de la distinction vrai-faux : par exemple, lorsqu'un locuteur décrète le début de festivités, mettre en doute la véracité de cette déclaration est dénuée de sens. Toutefois, la force de ces actes de langage est d'impliquer tout

un champ non-dit qui aura un impact sur les représentations de l'auditeur et du locuteur : dans l'exemple précédent, cette déclaration implique un certain esprit de permissivité et de générosité, qui englobe tous les participants présents et influe sur leurs actions.

Figure majeure de l'art contemporain depuis les années 1960, **Bruce Nauman** explore les limites du langage, de l'expression verbale et gestuelle, au travers de réalisations simples, brutes et déroutantes. Très inspiré par la théorie des *Jeux de Langage* de Wittgenstein, Nauman décortique les zones où l'expression, verbale ou écrite, glisse vers une forme d'incertitude sémantique.

« L'art m'intéresse quand il cesse de fonctionner comme de l'art – quand ce que nous connaissons comme peinture arrête d'être peinture, ou quand l'estampe arrête d'être de l'estampe – à chaque fois que l'art ne peut être lu de la manière habituelle. En cela, une bonne œuvre d'art continue de fonctionner, révélant de nouveaux sens et demeurant excitante pour longtemps, même si notre vision de ce qu'est censé être l'art continue de changer. »

Ainsi, le portfolio *Eleven Color Photographs* (initialement créé entre 1966 et 1967, édité par la Galerie Leo Castelli en 1970) dont certains clichés fonctionnent comme des mises en image littérales d'expressions figurées : *Eating My Words* présente Nauman mangeant le mot « Words », chaque lettre taillée dans du pain de mie – avec de la confiture et un verre de lait. *Feet Of Clay* (*Pieds d'argile*) dévoile ses pieds, recouverts d'argile. Soudain, une expression « toute faite »,

dont l'usage n'éveille pas la conscience, se trouve analysée plastiquement – au travers de moyens comme la performance ou la sculpture – et comme vidée de son sens le plus cliché. Il y a un effet de chute dans ses images. Chute à-pic de la prise de conscience, dans la relation incertaine entre la métaphore et la figuration ; chute comme l'on dirait de la fin d'une plaisanterie, qui fait rire par la conclusion abrupte espérée.



Bruce Nauman, *Feet of Clay*, from the portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966-67/1970. Chromogenic development print, Museum of Contemporary Art, Chicago, Gerald S. Elliott Collection. © 2010 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York. Photo courtesy of Sperone Westwater, New York

« Un nouveau né n'a pas de dents. » - « Une oie n'a pas de dents. » - « Une rose n'a pas de dents. » Pourtant cette dernière affirmation – dirait on – est manifestement vraie ! Sa certitude est même plus grande que celle de l'affirmation qui dit qu'une oie n'a pas de dents. – Ce n'est néanmoins pas si clair. Car où la rose pourrait-elle avoir des dents ? L'oie n'en a pas dans ses gencives. Et naturellement elle n'en a pas non plus dans les ailes, mais ce n'est pas cela qu'on veut dire quand on affirme qu'elle n'a pas de dents. – C'est en effet comme si quelqu'un disait : La vache mâche du fourrage, et sa bouse sert ensuite d'engrais à la rose, donc la rose a des dents dans la gueule d'un animal. Il ne serait pas si absurde de le dire, car on ne sait pas de prime abord où chercher les dents de la rose. »

Ludwig Wittgenstein, *Recherches Philosophiques*, 1953



Bruce Nauman, *A Rose Has No Teeth* (Une rose n'a pas de dents), 1966



Jeremy Deller, *Procession*, 2009

L'expression sociale

L'artiste anglais **Jeremy Deller** (né en 1966) conçoit, depuis les années 1990, une œuvre qui met en avant les expressions plastiques issues des cultures locales du Royaume Uni. Ses installations et performances tendent également à redéfinir le rôle de l'artiste et de l'institution dans la production des limites de l'art.

Ainsi, Deller privilégie la collaboration avec d'autres créateurs, généralement issus des classes populaires et sans formation académique. Son travail, à proprement parler, consiste en la création d'espaces de possibilité (possibilité de mise en lumière d'objets ou de pratiques vernaculaires dans le cadre des institutions officielles de l'art contemporain).

C'est ainsi que Jeremy Deller a organisé l'œuvre *Procession* (2009) dans le cadre du Manchester International Festival : une « célébration de l'espace public et des gens qui l'occupent », cette marche rassemblait les différentes professions et activités qui ont leur place dans les rues de Manchester.

Précédemment, *The Battle Of Orgreave* (2001) avait donné lieu à la reconstitution exacte de l'attaque brutale des forces de l'ordre contre des mineurs durant la grève de 1984. Huit cents acteurs et deux cents anciens mineurs, qui avaient pris part au conflit, participèrent à cette reconstitution que l'artiste décrivit comme « l'exhumation d'un cadavre pour en faire une autopsie correcte ».

Intéressé par les formes liées aux revendications sociales, Deller collabore régulièrement avec **Ed Hall**, un des plus importants créateurs de bannières en Angleterre. Ed Hall, un ancien architecte, fabrique depuis plus de trente ans de grandes bannières qui mixent des techniques de collages, de matelassage et de peinture. Ses créations, réalisées sur commande, sont déployées lors de manifestations par des syndicats, des associations, des groupes d'intérêt. Elles ont également trouvées leurs places dans des œuvres de Jeremy

Deller, en premier lieu le *Folk Archive* (2005, en collaboration avec l'artiste Alan Kane), une collection de formes et d'images témoignant de la vitalité des cultures locales en Grande Bretagne. Cependant, Hall a également réalisé des commandes spéciales pour les expositions de Jeremy Deller (par exemple, au Pavillon de la Grande Bretagne à la Biennale de Venise 2013) passant du statut de créateur collectionné à celui de collaborateur, exposé au sein d'une institution artistique officielle.

L'artiste australienne **Angelica Mesiti** (née en 1976) propose elle aussi une « célébration de l'espace public et des gens qui l'occupent ». Elle interroge les identités personnelles prises dans le tissu social et filme les corps souvent rendus invisibles : les corps de personnes âgées, en situation de handicap, androgynes, immigrés, réfugiés ou en situation de précarité.

Dans *Mother Tongue*, elle dresse le portrait de la ville danoise d'Aarhus en filmant les différentes chorales formées par ses habitants. La vidéo juxtapose ainsi des chansons traditionnelles, des parades, des danses de mariage, du blues somalien. Autant de performances « qui s'accumulent comme un collage pour nous acheminer vers une idée plus large » et ainsi célébrer la diversité d'un territoire.

Angelica Mesiti, *Mother Tongue*, 2017

**« Je m'intéresse
au rôle social de la
performance et de la
musique, à la manière
dont elles peuvent
créer du lien dans des
structures collectives.
Les performances
que je documente ne
sont pas des actions
ouvertement politiques,
mais elles peuvent être
des outils puissants pour
conserver ou traduire des
connexions culturelles. »**

Angelica Mesiti



Collecter, recycler, classer, montrer

Au printemps 2018, le Palais de Tokyo présente l'exposition de **Kader Attia** et **Jean-Jacques Lebel**, un espace de mise en relation d'objets documentant la créolisation culturelle liée aux anciennes colonies européennes. Toutefois, comme dans le travail de Jeremy Deller suscité, et dans les expositions de la saison « Sensible », ce travail témoigne aussi de la porosité potentielle entre le geste de l'artiste et celui du curateur.

L'œuvre-collection est à la fois le prolongement d'une pratique très courante chez les artistes – la collection de formes et d'images servant d'inspirations – et son renversement. Ici, en effet, la collection ne sert plus d'inspiration pour une création qui porte le sceau de l'artiste, son exposition même devient l'œuvre. Collecter, classer, mettre en parallèle, confronter, mettre en espace : voilà le geste artistique.

Il convient aussi de faire la distinction entre le geste d'amasement, connu depuis des décennies dans l'art contemporain – **Allan Kaprow** remplissant le jardin de la Martha Jackson Gallery avec des pneus (Yard, 1961), **Thomas Hirschhorn** amassant des canettes vides dans le musée Dhondt-Dhaenens (Too Too-Much Much, 2010) – et celui de collecte. L'artiste-collecteur choisit des objets et images spécifiques, pour leur contenu politique, social, conceptuel.

Il ne s'agit pas non plus de simplement

exposer une collection artistique personnelle (cf. l'exposition des œuvres appartenant à l'artiste américain **Sol LeWitt** au Centre Pompidou en 2013). Il s'agit de l'effacement de la frontière entre collecter et créer.

On pourrait faire un lien avec la pratique, en vidéo, du montage d'images préexistantes : réalisation d'œuvres visuelles basée sur la collecte et la confrontation, sans que l'artiste n'ait à passer lui-même derrière la caméra (cf. les travaux d'**Andrei Ujica**, **Chris Marker**, **Harun Farocki** et aujourd'hui **Hito Steyerl**).

Theaster Gates est un artiste né en 1973 à Chicago. Il est à la fois céramiste, sculpteur, musicien, poète, performeur et urbaniste. L'un des aspects les plus significatifs de son travail est lié à la collecte d'objets. Il récupère divers objets et matériaux du quotidien qu'il remet en état ou transforme, créant des chaises, des tables et des bibliothèques. Ce mobilier devient le support d'autres objets collectés : des photographies, livres, films, magazines, vinyles qui deviennent une sorte d'archive de la culture afro-américaine.

Il présente jusqu'en janvier 2019 à la Fondation Prada de Milan, « The Black Image Corporation » une exposition de photographies de femmes noires provenant des collections de la Johnson Publishing Company de Chicago – une archive de plus de 4 millions d'images parues dans des publications afro-américaines *Ebony* et *Jet*.

Pour Theaster Gates, ces images ont façonné « les langues esthétiques et culturelles de l'identité africaine américaine contemporaine ».

Son intervention artistique consiste en la présentation de cette archive. Il invite les visiteurs, munis de gants blancs, à manipuler les photographies.

Son projet « The Listening Room » souligne quant à lui le rôle de la musique dans la diffusion culturelle et la protestation politique. « Il y a un kiosque de DJ fabriqué à la main dans le musée ainsi que des sièges

pour les visiteurs. Plusieurs des disques de la collection sont d'une valeur inestimable en termes d'histoire américaine, de jazz, de blues et de culture R&B. Il s'agit de réinventer le musée comme un espace de contemplation multiple. »

Theaster Gates montre ainsi comment le catalogage, l'archivage et le partage de la musique noire peut contribuer à la constitution d'une mémoire culturelle, à l'émergence de nouvelles voix, à la valorisation d'un héritage et d'un territoire.



“The Black Image Corporation”, a project by Theaster Gates. Photo: Delfino Sisto Legnani and Marco Cappelletti
Frankie Knuckles' record collection at the Stony Island Arts Bank, new Art21 video



Lieu, territoire, espace : différents modes d'exploration

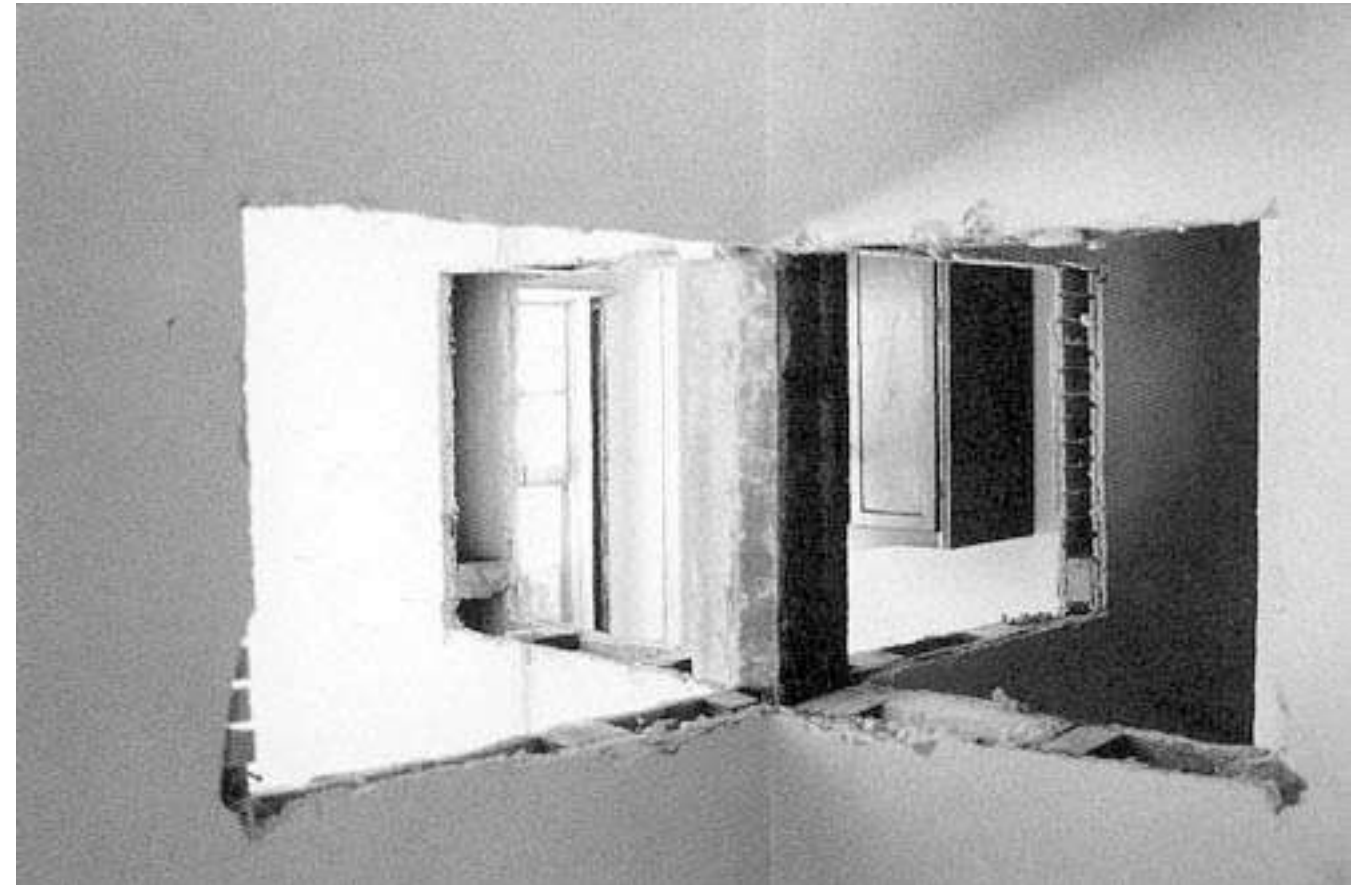
L'architecture déstabilisée : une critique sociale

Dans un de ses carnets de notes, l'artiste américain **Gordon Matta-Clarck** écrit vouloir « transformer un lieu en un état d'esprit ». En 1968, de retour à New York après ses études d'architecture, le jeune Gordon Matta-Clarck se tourne vers une approche artistique performative où le bâtiment devient à la fois un matériau et un sujet symbolique. Au cours des années 1970, il dévoile l'abandon et la ruine d'anciens lieux de vie, situés dans des zones d'expansion urbaine maintenant frappées par le recul économique.

Dans ses œuvres, Matta-Clarck effectue des retraits : il découpe des trous géométriques dans les sols d'appartements abandonnés (*Bronx Floors, Threshold*, 1972), coupe une maison en deux par le milieu de façon à ce qu'elle se fende vers le ciel

(*Splitting*, 1974). Ces œuvres réagissent à des transformations urbaines – la destruction d'appartements en vue de construire le Cross Bronx Expressway, la désertification du quartier d'Englewood, New Jersey – qu'elles mettent en lumière mais, également, envisagent comme des opportunités. En taillant dans la ruine, Matta-Clark ouvre de nouvelles perspectives.

« Le fait que l'on dirait que toute l'expérience artistique et architecturale soit de l'ordre du cosmétique est sans conteste l'une des motivations qui ont été à l'initiative de mon œuvre : on n'arrête pas d'appliquer couche sur couche de cosmétiques et l'on veut nous faire croire que c'est cela la véritable substance de ce qu'est l'espace, de ce qu'est un immeuble. »



Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1972-73

Avec *Anarchitekton* (2002-2004), l'artiste espagnol **Jordi Colomer** réalise une série de vidéos conçue comme un *work in progress*, laissé ouvert à de futurs ajouts. Réalisées à Barcelone, Osaka, Bucarest et Brasilia, ces vidéos montrent un montage de photographies (proche d'un GIF, un format d'image numérique couramment utilisé sur le web produisant une courte animation) où l'on découvre un homme nommé Idroj Sanicne, double de l'artiste, marchant ou courant dans des paysages urbains. En arrière plan de chaque vidéo, un immeuble moderniste, de style international, dont l'image est redoublée par une maquette, fichée au bout d'un piquet et brandie en l'air par le protagoniste, à la manière d'une pancarte dans une manifestation.

L'œuvre n'offre pas de discours évident sur l'architecture mais interpelle simplement par deux juxtapositions : l'individu manifestant seul – se manifestant - dans un cadre urbain dont il vient rompre la continuité ; le vrai immeuble, monumental et son double de carton, fictionnel, pauvre, presque puéril.

Jordi Colomer poursuit en 2013 son intérêt pour l'exploration alternative des paysages urbains en réalisant deux vidéos dans la ville de Tétouan au Maroc. Là aussi il joue de la juxtaposition de deux approches de l'espace urbain pour mieux inviter à la réflexion.

La première, *Architectes (Tétouan)*, est un

parcours des rues de la médina accompagné par les étudiants de l'École Nationale d'Architecture de Tétouan. Les étudiants parlent des rues, des maisons, de leur point de vue d'habitants, racontant leurs habitudes et quelques anecdotes, dévoilant les limites invisibles entre les quartiers. La seconde vidéo, *Médina (Parkour)*, met en scène l'artiste se déplaçant de toit en toit, hors sentier, dans une sorte de seconde grille urbaine qui viendrait se superposer aux rues.



Les arts urbains : une reconquête corrosive du territoire

En 1972, **Gordon Matta-Clark** présente une série de photographies colorées à la main de l'architecture newyorkaise. Elles témoignent d'un phénomène artistique émergent : l'apparition de tags et de graffitis sur les murs et les trains de la ville.

Gordon Matta-Clark se prend d'intérêt pour cette contre-culture et organise une série d'événements dans la rue. Il invite notamment des artistes du quartier du Sud du Bronx à tagger son camion. Il en découpe des fragments au chalumeau.

Ces photographies sont l'une des premières immersions dans le milieu institutionnel de l'art d'un phénomène informel, clandestin et souvent illégal. Le graffiti et ce qui deviendra ensuite les arts urbains sont liés à un territoire. Ils sont un positionnement dans l'espace public urbain, une reconquête corrosive des géographies périphériques. Dans sa forme la plus radicale, le vandalisme peut être perçu comme un acte plastique insurrectionnel qui sculpte et perturbe l'environnement. Il dépossède l'architecture de sa signification première, l'abîme, la détourne.

Chaz Bojorquez (né en 1949) est l'un des premiers graffeurs de Los Angeles. Les tags sont d'abord une manière pour son gang de marquer son territoire dans la ville mais témoignent également de l'expression d'une histoire personnelle faite d'oppressions, de racisme et de pauvreté.

« Si la ville était un corps, le graffiti nous montrerait où elle est blessée. Est-ce que le graffiti est bon ? Non. Est-ce qu'on a besoin de graffiti ? Non. Le monde serait sûrement meilleur sans graffiti. Mais pour être débarrassé du graffiti, il faudrait éradiquer les sans-abris, la faim, les mauvaises éducations, les mauvaises familles... » Chaz Bojorquez

Antwan Horfee (né en 1983) est un artiste qui croise les influences du graffiti, du tatouage, de la bande-dessinée américaine des années 1930 et de l'histoire de l'art japonais souligne encore ce lien au territoire.



« Les graffitis, c'était ça avant tout. L'éclat de la catastrophe. Pas très beaux et juste là pour être. Ce que je recherche, c'est vivre en être humain actif. Alors faire de l'art uniquement pour les endroits attendus ? Je m'y sens un peu à l'étroit. »
Antwan Horfee

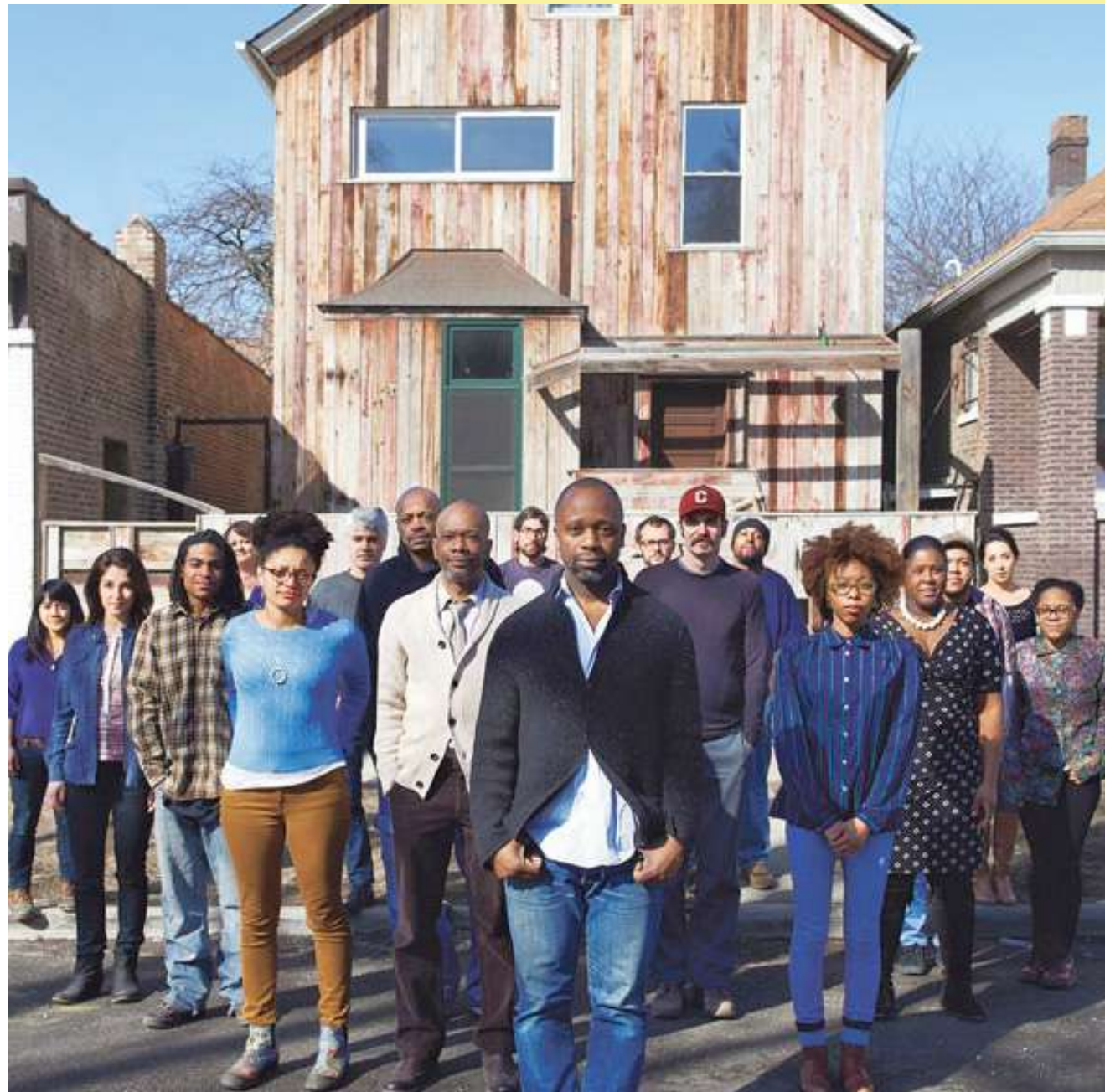


L'art : un nouvel activisme pour transformer le territoire

Depuis 2009, **Theaster Gates** développe les *Dorchester Projects*, un vaste projet de transformation d'un quartier pauvre du sud de Chicago, en grande majorité habité par des afro-américains. Il réhabilite les bâtiments abandonnés pour les transformer en lieux culturels. Il travaille pour se faire avec des matériaux de récupération, des objets chargés d'une histoire, proposant ainsi des « corrections culturelles ». Le projet s'insère en effet dans une longue histoire de souffrance sociale, de pauvreté et d'oppression. Pour Guillaume Désanges, « la question raciale, essentielle sans être exclusive, est ici traitée dans la chair urbaine et sociale du quartier, comme une condition, une nécessité, et, plus positivement, une opportunité : elle est moins un sujet théorique qu'un régime pratique et moral de travail. »

En 2015, Theaster Gates rachète une banque abandonnée pour la transformer en une Arts bank, opérant ainsi une transition symbolique du capitalisme à l'art. Il y propose un programme d'expositions, de collections, de rencontres publiques. Elle abrite également une résidence d'artistes et un café. Theaster Gates transforme un territoire déshérité en un espace de partage et de création. Par cette nouvelle

forme d'activisme parfois qualifiée « d'art immobilier », il rend visible la culture d'une communauté sous-représentée et encore victime du racisme.



Theaster Gates devant le Dorchester Projects, 20013

« Pour moi, ces bâtiments sont comme des extensions de mon art. J'ai acheté une maison en ruine, et nous l'avons rendue aussi belle que possible. Pour que l'on puisse y mener diverses activités, organiser des repas, des expositions, des concerts. Cette maison est devenue un lieu de rassemblement, un lieu d'archive. Nous étions lentement en train de changer la façon dont les gens voyaient le quartier du sud de la ville. La rénovation de cette maison en a entraîné d'autres. Mais il ne suffit pas de créer un beau vaisseau : il faut imaginer un programme, des connexions entre les quartiers. »
Theaster Gates

Humains, art, nature et territoire

Pour sa participation à la Documenta 7 (1982) de Kassel, l'artiste allemand **Joseph Beuys** propose de planter 7000 chênes dans l'espace urbain. Chaque chêne est accompagné d'une stèle en basalte de 1,20 mètres de haut et chaque arbre – plus sa stèle – peut être acquis.

L'œuvre ne se concentre pas seulement sur une portée écologique positive. Elle est pensée comme une action publique, observée et vécue par les habitants de Kassel et étendue dans le temps. Les 7000 blocs de basaltes, des sortes de colonnes à facettes formées naturellement dans la région, sont entreposés à la vue de tous sur la Friedrichsplatz, à côté du premier arbre planté par Beuys lui-même. Plus la plantation progresse, plus le stock de colonnes diminue. À la fin, il n'y reste plus que le premier chêne planté, d'abord frêle, maintenant grand et la première stèle dont la taille, elle, n'a pas changée.

Beuys explique que « chacun des monuments consiste en une partie vivante, soit l'« entité arbre » se modifiant sans cesse dans le temps, et une partie cristalline, qui conserve donc forme, volume, grandeur, poids. (...) Si nous avons des chênes de six ou sept ans, nous nous trouvons d'abord face à la pierre qui domine. Dans quelques années, nous aurons une égalité entre la pierre et l'arbre, et nous verrons peut-être dans quelques 20 ou 30 ans que la pierre sera devenue peu à peu un accessoire au pied du chêne ou de tout autre arbre. »

« L'action de planter doit résulter d'une notion écologique plus vaste - destinée à s'intensifier au cours des années, car nous voulons que cette action continue à jamais. Planter 7000 chênes n'est qu'un début symbolique. Et pour ce début symbolique, j'ai besoin également d'une borne de signalisation, soit des colonnes de basalte. Une telle action entend donc attirer l'attention sur la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout le contexte écologique. »

En août 2016, le territoire de Hardangervidda dans le sud de la Norvège est frappé par la foudre. Plus de 300 rennes sont foudroyés. Au lendemain de la catastrophe, l'artiste **Julius von Bismarck** (né en 1983) se rend sur les lieux pour prélever quelques bois : les témoignages de l'implacable brutalité de la foudre. Ce voyage s'inscrit dans une œuvre plus large que l'artiste décrit comme une tentative de « dompter la foudre ». Il visite un village de pêcheurs au milieu de la jungle vénézuélienne touché par de nombreux orages et réussit à capturer plusieurs éclairs avec une caméra à intervalle de temps.

Julius von Bismarck interroge la dualité entre le territoire dominé par l'homme et les sursauts de la nature. Il confronte le dogme occidental de la nature en tant qu'environnement à protéger avec l'idée d'une divinité punitive, une force naturelle qui doit être apaisée et adorée.



« La nature n'est plus un danger sauvage mais une déesse que nous devons sauver. C'est l'opinion de la nature qui compte, et cette opinion est difficile à lire. »

Julius von Bismarck



Julius von Bismarck, *Talking to Thunder (Palm Tree)*, 2017
Courtesy of the artist.

Joseph Beuys, *700 Eichen*, 1982

Territoires mouvants : déplacements et mondialité

Dans *Street Credibility* (1998), **Franck Scurti** (né en 1965), recycle une vieille paire de chaussures et grave sur les semelles le plan d'une ville imaginaire. Les lacets posés pêle-mêle sur le couvercle de la boîte semblent dessiner des trajectoires. Cette expérience de la traversée rappelle la notion de « flâneur » développée par le philosophe Walter Benjamin : « La ville est la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité. »

Chez **Julien Creuzet** (né en 1986), le territoire est lui aussi métaphorique. Ses expositions sont des espaces mouvants, à la fois des archipels et des places publiques. Elles évoquent des histoires de déplacements, d'exils, d'acculturation et de réappropriation des identités. La profondeur historique qui pèse sur les populations caribéennes, marquées par la traite négrière et l'esclavage, traverse les développements horizontaux de sa recherche.



« J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation. »

Edouard Glissant

Créer de la relation

Performance et relationnel

Dans les années 1960, l'art se libère de la forme objet pour s'exposer sous forme de performances (on parle parfois de *happenings* ou d'*activities* qui sont en vérité des sortes de sous-catégories spécifiques). La performance émerge dans un contexte de contestation sociale, élément crucial pour en comprendre la portée politique : la performance manifeste, elle s'empare de l'espace public. Elle vient interrompre les flux de communication des démocraties-marchés.

Dans les années 1990, le théoricien de l'art **Nicolas Bourriaud** propose la notion d'esthétique relationnelle pour comprendre les transformations qui affectent l'art à l'époque post-moderne digitale. Des artistes émergeant dans les institutions envisagent alors l'espace d'exposition comme un espace de rencontres et de relations. L'art se glisse au sein même des flux de communication.

La performance n'est pas un mouvement artistique, mais bien un moyen de créer. Il s'agit d'une forme où la production de l'œuvre est un processus actif visible, où l'artiste agit directement dans le monde. On en trouve les prémices dès le début du XX^e siècle, dans les avant-gardes artistiques modernes, mais c'est surtout à partir des années 1960 que la performance trouve son essor, en particulier en Europe et aux

Etats-Unis, au travers de mouvements qui font régulièrement appel à elle : *Action Painting*, *Body Art*, le groupe Fluxus, etc. C'est à cette période, et au travers de ces courants artistiques que certains des aspects majeurs de la performance se définissent, mais toujours de façon informelle : la performance est généralement réalisée en public - ce public pouvant parfois prendre part à la création - et, comme un spectacle, elle connaît un début et une fin. Ce qui se produit entre ces deux moments constitue l'œuvre. La performance donne également parfois lieu à la création d'un objet – une peinture ou une vidéo, par exemple - qui peut lui aussi prendre le statut d'œuvre.

Certaines notions ont particulièrement été explorées au travers de la période contemporaine, comme le rituel, la durée, l'endurance du public ou du performeur, la présence du corps de l'artiste, la souffrance de ce corps. Au contraire de formes plus anciennes de spectacle – le théâtre par exemple - la performance ne suit pas nécessairement un scénario préétabli et n'inclut que rarement des éléments narratifs clairs. Au contraire, elle incite le spectateur à remettre en cause ses perceptions ou ses raisonnements, à se défaire de ses schémas narratifs habituels, et à faire l'expérience d'un événement extraordinaire.



Kazuo Shiraga in his studio, 1960
Photo: Courtesy of Amagasaki Cultural Center

« Dans l'art des années 1990, alors que les technologies interactives se développent à une vitesse exponentielle, les artistes explorent les arcanes de la sociabilité et de l'interaction. L'horizon théorique et pratique de l'art de cette décennie se fonde en grande partie sur la sphère des relations inter-humaines. Ainsi les expositions de **Rirkrit Tiravanija**, **Philippe Parreno**, **Carsten Höller**, **Henry Bond**, **Douglas Gordon** ou **Pierre Huyghe** construisent-elles des modèles de socialité aptes à produire des relations humaines, comme une architecture «produit» littéralement les itinéraires de ceux qui l'occupent. Il ne s'agit toutefois pas de travaux sur la «sculpture sociale» au sens où l'entendait Beuys : si ces artistes prolongent bel et bien l'idée d'avant-garde, jetée avec l'eau du bain moderne (insistons sur ce point, encore qu'il faudrait trouver un terme moins connoté), ils n'ont pas la naïveté ou le cynisme de «faire comme si» l'utopie radicale et universaliste était encore à l'ordre du jour. On pourrait parler à leur sujet de micro-utopies, d'interstices ouverts dans le corps social. »

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998

Julio Le Parc (né en 1928) est un personnage emblématique de l'histoire de l'art. Précurseur de l'art cinétique et de l'Op Art, membre fondateur de G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel).

Il est un artiste engagé. Défenseur des droits de l'homme, il lutte contre les dictatures d'Amérique latine. Il est expulsé du territoire français en mai 1968 pour sa participation à l'atelier populaire et ses manifestations contre les institutions.

L'engagement physique du visiteur, le trouble visuel ou la réduction / amplification des formes sont certaines de ses préoccupations centrales.

En 1966, il organise avec d'autres artistes ses *journées d'art dans la rue*. Il présente alors ses œuvres dans différents endroits de

Paris en vue de sortir l'art des musées et de perturber le quotidien des passants.

Par ailleurs, dans ses *salles de jeux*, il installe des cibles accompagnées de projectiles, tels que des fléchettes, mis à disposition du public mais aussi des sols instables, des sièges à ressort, des lunettes déformantes.

Pour son installation *Frappez les gradés*, il réalise des punching balls sur lesquels il sérigraphie des figures archétypales du pouvoir, comme un haut gradé militaire, un prêtre, Mickey Mouse mais aussi l'artiste lui-même.

A travers la participation du visiteur, Julio Le Parc fait de l'art un instrument de la contestation sociale. La performance manifeste, elle s'empare de l'espace public.

« D'une manière générale, par mes expériences, j'ai cherché à provoquer un comportement différent du spectateur. Cette recherche va de la simple sollicitation rétinienne à la réflexion comparative d'éléments de la réalité. Elle peut aller plus loin et rechercher avec le public les moyens de combattre la passivité, la dépendance ou le conditionnement idéologique, en développant les capacités de réflexion, de comparaison, d'analyse, de création, d'action. »
Julio Le Parc



Julio Le Parc, vue de l'exposition au Palais de Tokyo, 2013
Julio Le Parc, *Faites tomber les mythes*, 1969

Vers de nouvelles harmonies

L'installation *Ravel, Ravel, Unravel* (2013), de l'artiste franco-libanais **Anri Sala** (né en 1974), se compose de trois projections vidéo distinctes mais complémentaires. Elles explorent le travail, similaire mais divergeant, d'artistes et d'interprètes, et sert de médiation lors d'une rencontre impossible.

La première vidéo présente simultanément deux captations du *Concerto pour la main gauche* de **Maurice Ravel** – respectivement interprété par **Louis Lortie** et **Jean-Efflam Bavouzet**. Projetées côte à côte, les deux vidéos ne se synchronisent jamais parfaitement. Dans les salles attenantes, le spectateur découvre deux films montrant la DJ Chloé Thévenin (connue sous le nom **DJ Chloé**) mixant ensemble les deux enregistrements, de façon à les resynchroniser en temps réel.

Le premier film se concentre sur son visage. Il saisit sa concentration et son écoute. Le

second, filmé en plan plus large, permet d'entendre la diffusion des deux Concertos réunis.

L'espace de projection participe à l'effet produit sur le spectateur. Il crée une forte sensation d'immersion. La salle de projection des deux concertos désynchronisés est traitée acoustiquement pour n'offrir aucune résonnance. Le plan fixe rapproché des mains des pianistes et la sonorité mate produisent une sensation intime, une proximité intense. En passant à la salle suivant, le spectateur a l'impression d'un espace plus ouvert, accompagné des images de DJ Chloé. Il fait enfin l'expérience de l'écoute des concertos réunis, selon un effet de tension et de résolution typiquement musical. C'est aussi la comparaison entre le travail des pianistes et de la DJ – manuel, tactile, sensuel – qui fonde les sentiments ambivalents de disjonction et d'harmonie de cette œuvre.



Anri Sala, *Unravel*, 2013. Installation view: "Anri Sala: Answer Me," New Museum. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris; Marian Goodman Gallery; Hauser & Wirth; and kurimanzutto, Mexico City. Photo: Maris Hutchinson / EPW Studio

CHAPITRE 2 : LES EXPOSITIONS

Theaster Gates *Amalgam*

« Au final, rien n'est pur...

Une mer de bois,

Une île de débats. »

Une exposition peut-elle transformer les vérités négatives de l'histoire d'un lieu ? »

Theaster Gates est à la fois sculpteur, peintre, céramiste, vidéaste, performeur et musicien. Ses pratiques diverses dérivent d'ambitieux projets de rénovation urbaine. Elles visent à créer des réseaux d'activité et d'archive pour la culture noire. Depuis une décennie, il fait éclore de nouveaux modèles de création et repense la manière de faire de l'art : en oeuvrant pour la construction d'un héritage et la transformation sociale d'un territoire.

À l'occasion de sa première exposition personnelle en France, Theaster Gates initie un nouveau projet empreint d'histoires sociales, de migration et d'esclavage. Partant d'un épisode spécifique de l'histoire américaine, il aborde les questions plus larges de la soumission noire, de la domination sexuelle et impériale ainsi que du mélange racial qui en résulte.

Le point de départ de l'exposition est l'histoire de Malaga Island, une petite île dans l'Etat du Maine aux Etats-Unis. En 1912, le gouverneur expulse les habitants de l'île, une communauté pauvre et métissée d'environ 45 personnes. Ces malheureux sont contraints à la dispersion, à l'errance ou à l'internement psychiatrique. Le nom de Malaga devient alors une insulte, un stigmate. L'île est depuis restée inhabitée. La nature y a repris ses droits.

Le terme technique « amalgam » a longtemps été utilisé pour désigner le mélange racial, ethnique et religieux. Pour Theaster Gates, il se charge ici d'une signification supplémentaire, poussant sa pratique vers de nouvelles explorations formelles et conceptuelles. L'exposition est divisée en quatre parties : *Island Monument* [le monument dédié à l'île], *House Altar* [l'autel de maison], *Dance of Miscegenation* [la danse du métissage] et *The Institute* [l'institut]. Elle nous plonge dans une narration non linéaire où la terre, la lumière, le texte, la danse et la musique se combinent. Elle est à la fois un hommage, une manière de se souvenir, une question ouverte qui nous est posée.

Theaster Gates est né en 1973 à Chicago (Etats-Unis) où il vit aujourd'hui.



Capture d'écran Google Maps
Ecoliers rassemblés sur l'île de Malaga, vers 1910
Photo courtesy of Peter Roberts

Altar

« Derrière chacune de ces ardoises, il y a une histoire de résistance, de résilience, de renouveau. Mais aussi une histoire de viol, de massacre et de soumission. Je veux construire une maison de l'amour et me rappeler que la lumière ou l'obscurité, les rhapsodies de la noirceur, sont les fondations complexes sur lesquelles sont posées la justice et la beauté. Ce n'est pas un autel de la race, mais un autel de la vérité de ce moment métisse. Ma grand-mère fit construire une maison dans laquelle tout le monde était accueilli et aimé. Je dresse cet autel pour les non-binaires, les moitiés, les quarts et les huitièmes qui sont également entiers. C'est un autel dédié à la permission d'être audacieux dans nos êtres et d'aimer qui nous choisissons. »

Pour Theaster Gates, *Altar* [Autel] est le toit éternel des habitants de Malaga, il est à la fois un espace et un temps. Avec ce grand geste architectural pensé spécifiquement pour cette étendue en courbe du Palais de Tokyo, il poursuit de façon monumentale son exploration formelle des matériaux et des techniques propres à la construction et à la rénovation urbaine. Si la toiture est l'une des pratiques artisanales caractéristiques du travail de l'artiste, l'ardoise avait jusqu'alors été peu exploitée. Il choisit ce matériau en raison de sa présence dans de nombreux lieux de culte et dans l'architecture parisienne.

L'œuvre fait approximativement la taille d'un espace de vie pouvant accueillir trois personnes. Elle est inspirée des constructions de l'île de Malaga, composées pour l'essentiel de petites habitations modestes réalisées par les habitants eux-mêmes et détruites en 1912 à la demande du Gouverneur de l'Etat du Maine. Theaster Gates s'est référé à de nombreuses images d'archives liées à l'histoire de l'île, s'adossant ainsi à une forme issue d'une expression vernaculaire.

Partant de son engagement social de terrain, Theaster Gates développe avec *Altar* une réflexion autour des histoires sociales, adressées à travers la spécificité des techniques et des matériaux qu'il emploie. À l'inverse du ready-made qui élève un objet courant au rang d'œuvre d'art par le seul choix de l'artiste, Theaster Gates insuffle un caractère sublime à l'œuvre par l'attention qu'il porte à la matière et au geste artisanal.



Theaster Gates, *Altar*, vue de l'exposition *Amalgam*, 2019
John et Rosella Eason et leur famille posant devant leur maison sur l'île de Malaga



Island Modernity Institute and Department of Tourism

L'Institut de la modernité de l'île et Ministère du Tourisme est une relique des traces survivantes de l'histoire de l'île de Malaga et de ses habitants. L'installation est composée d'un ensemble de documents et d'objets réalisés par Theaster Gates, évoquant ainsi une archive informelle et suggestive.

L'artiste a improvisé un dessin sur le mur d'ardoises. Une sorte de frise chronologique mêlant l'histoire de Malaga à celles des colonies françaises en Afrique. Les diagrammes de Theaster Gates tissent des correspondances entre les différents récits coloniaux. La diversité et la profusion des éléments réunis dans *Island Modernity Institute and Department of Tourism* invitent à envisager l'histoire de manière transversale, comme un univers d'événements, de matières et de souvenirs.

Le néon *In the end, nothing is pure* [Finalement, rien n'est pur] vient contredire l'idéal de pureté raciale à l'origine de la tragédie de Malaga. La population métissée de l'île fut contrainte à l'exil en raison de théories eugénistes, racistes et économiques, avec la volonté de laver l'île de ses péchés et d'y développer des activités touristiques. *In the end, nothing is pure* devient l'enseigne lumineuse d'une sorte de Ministère du Tourisme imaginaire, invitant les personnes métisses du monde entier à rejoindre l'île. Theaster Gates propose une lecture différente de cette histoire, nous faisant voir un territoire symboliquement libéré de ses stigmates. C'est un geste civique nous invitant à questionner notre histoire collective.

Dance of Malaga

Dance of Malaga [Danse de Malaga] est la dernière vidéo produite et réalisée par Theaster Gates. Elle s'inscrit dans ses expérimentations autour de la performance en abordant ici la complexe imbrication des questions de race, de territoires, d'inégalités et de sexualités dans le nord des États-Unis depuis la fin de la Guerre de Sécession.

La vidéo intègre la pratique musicale et performative que Theaster Gates développe avec les Black Monks, le groupe qu'il a formé. La musique, composée par l'artiste et interprétée par les membres du groupe, laisse une large place à l'improvisation et fait ici résonner les espaces et les matières de l'exposition. Elle s'inspire pour ce projet du Pansori, littéralement chant du lieu public, l'art coréen du récit chanté qui mêle culture populaire et chamanisme.

Dance of Malaga est l'occasion d'une collaboration inédite entre Theaster Gates et le chorégraphe et danseur américain Kyle Abraham. Ils développent ensemble un langage non-verbal, des amorces de récits dans un environnement évoquant l'île de Malaga. L'attention portée à la photographie et à la composition des images ainsi que la vitalité des mouvements chorégraphiés confère une forme de sensualité à la représentation de la douleur. Cette danse de Malaga est empreinte de « pensées et de prières » pour l'île. Elle est l'expression d'une forme de réparation.

So Bitter, This Curse of Darkness

« Ces arbres étaient en train de mourir. Un meunier affirma qu'ils n'étaient plus bons pour la construction. Inutiles. Quelque part dans la mort d'un arbre se cache la vérité de sa force. »

Cette forêt de frênes exprime la vitalité et la résilience de l'île. C'est la seconde installation monumentale de l'exposition. Elle vient reconnaître les dommages causés aux habitants de Malaga. Certains piliers sont surplombés de masques en bronze provenant des moulages de six masques africains en bois d'origines diverses. Pour Theaster Gates, ils s'inscrivent dans une volonté de préservation et de conservation. Ils donnent forme au souvenir. L'artiste questionne en effet la possibilité d'une réparation de l'histoire. Comment protéger un héritage lorsqu'il n'y a plus ni vestige ni écrit ? Cette forêt est une réponse à la volonté délibérée qu'ont eu les pouvoirs publics d'effacer toute trace de la présence de cette communauté métissée sur l'île de Malaga.

Cette forêt abrite également des sculptures de la série *Amalgam*, des mélanges de matériaux entrés en fusion. Les enveloppes de béton dissimulent un intérieur secret composé de tissus, d'éléments en bronze ou en bois, d'objets divers glanés par Theaster Gates. Ces amalgames de matériaux disparates évoquent la diversité de l'île.

Une bande-son composée pour Malaga est diffusée dans l'exposition. Elle crée une forme de perméabilité entre les espaces, connectant la forêt à la vidéo et la vidéo aux œuvres sculpturales. Theaster Gates nous invite à expérimenter l'espace et le territoire d'une manière introspective. C'est une expérience collective de mémoire palliant l'absence de mots et la volonté d'effacement.



Theaster Gates, *So Bitter, This Curse of Darkness*, 2019
Des pierres commémorent les tombes des habitants de l'île dont les corps des habitants de Malaga ont été déterrés en 1912 et enterrés de nouveau dans ce qui est devenu Pineland Farms à New Gloucester. Photo : Jack Milton Photo/Jack Milton

Angelica Mesiti

Quand faire c'est dire

« Je travaille aux marges du langage, avec la musique ou d'autres formes gestuelles. J'espère que mes œuvres peuvent voyager, qu'elles sont accessibles à des personnes de pays et de milieux différents. »

Certaines phrases ne se limitent pas à exprimer une pensée, à décrire ou à communiquer. Elles visent à modifier la réalité, à produire une action. Par exemple, lorsque l'on dit : « Je déclare l'exposition ouverte », dire revient alors à faire. C'est ce que développe le philosophe J.L. Austin en 1955 dans une série de conférences intitulée *Quand dire, c'est faire*. Avec *Quand faire c'est dire*, Angelica Mesiti élargit cette théorie des actes de langage en explorant les potentialités de la communication non-verbale et la possibilité de nouveaux langages sans parole. Dans ses installations vidéo, ce sont des musiques, des sons et des silences ; des gestes spontanés ou chorégraphiés, qui se déroulent parfois hors de leurs contextes ou loin de leurs cultures d'origine. Tous inventent de nouvelles manières d'être présents au monde, expriment des identités en provenance d'un groupe et d'un tissu social. Angelica Mesiti filme des corps hors des représentations habituelles – ceux de personnes souvent rendues invisibles –, et les relie à leur dimension publique, voire politique. Par l'agencement des installations vidéo ou l'utilisation fréquente de gros plans – « si près que vous pouvez voir les petites secousses qui parcourent les visages » –, Angelica Mesiti nous confronte physiquement aux sujets de ses œuvres. Elle imagine un parcours dans l'exposition, créant une interaction de plus en plus grande entre les œuvres, les visiteurs et l'architecture. Son exposition est un espace de partage intime et sensible, tandis que les personnes qu'elle filme « nous font partager un état émotionnel. Ils nous autorisent à les décortiquer patiemment pour que nous puissions voir ce qui ne nous est pas révélé dans notre vie quotidienne. »

Angelica Mesiti est née en 1976 à Sydney (Australie). Elle vit entre Paris et Sydney.



Citizens Band

« La musicalité peut susciter des réactions émotionnelles entre un artiste et un spectateur. Quand je crée une oeuvre, j'essaie d'utiliser cette connexion pour rapprocher le spectateur d'un personnage ou d'une situation. C'est comme se confronter à une personne inconnue qui à travers un moment d'échange partagé autour la musique semblera plus proche. »

Citizens Band est né de la rencontre entre Angelica Mesiti et quatre musiciens vivant loin de leurs pays d'origine et pratiquant hors des circuits traditionnels. Chaque écran de cette quadruple projection est dédié à la pratique de l'un d'eux. Lois Geraldine Zongo d'abord, exerce dans l'eau chlorée d'une piscine municipale parisienne l'*akutuk* – technique de percussions aquatiques en provenance du Cameroun. Mohammed Lamourie ensuite, chante du raï algérien dans le métro parisien, son synthétiseur coincé entre la joue et l'épaule. Dans son taxi, Asim Gorashi siffle les mélodies sacrées soufi de son Soudan natal, entre deux courses dans les rues de Brisbane. Bukhchuluun Ganburged enfin, assis dans une rue de Sydney, entonne un *khöömii*, chant de gorge originaire de l'Altaï, accompagné de son *morin khuur*, instrument de musique mongol.

Chaque interprète est visible tour à tour, si bien que nous sommes contraints de nous déplacer dans l'espace pour leur faire face, avant qu'Angelica Mesiti ne synchronise les bandes-son et qu'un maelström de couleurs n'apparaisse sur les quatre écrans. Nous nous retrouvons alors comme étreints par les sons qu'ils produisent. L'artiste s'intéresse à « l'expérience physique du son, sa capacité à nous déplacer ». Selon elle, « nous nous engageons avec lui d'une manière immédiate et instinctive ». *Citizens Band* devient alors un récit polyphonique et cosmopolite, nous emportant dans la complexité des identités et des parcours des performeurs qui nous entourent.

Mother Tongue

« Comment vivre ensemble ? C'était la question que je me posais en réalisant cette oeuvre. J'ai commencé à chercher des groupes qui étaient engagés dans des activités collectives, puis je les ai étudiés afin de voir s'ils faisaient quelque chose de similaire. Je recherchais les points communs dans les différences. »

Dans *Monther Tongue*, Angelica Mesiti explore la manière dont les habitants de la ville danoise d'Aarhus et de sa périphérie expriment à travers la musique et la danse la singularité de leur culture. La vidéo a ainsi été réalisée grâce à la participation de divers performeurs, incluant écoliers, employés municipaux, boy-scouts et troupe de danseurs palestiniens, étudiants d'une école de cirque et habitants d'HLM. « Ces types de communautés qui se chevauchent à l'intérieur de la ville me fascinent. Ils sont pour moi représentatifs du moment contemporain que nous vivons. » Par le biais de hits radiophoniques, chansons folkloriques traditionnelles, parades, danses de mariage ou encore blues somalien, l'oeuvre explore une série d'activités communales ou privées dans laquelle la musique sert de dénominateur commun.

Elle est le lien qui unit les différents groupes et suggère la manière dont ces derniers cherchent à préserver les éléments de leur culture tout en s'intégrant dans un nouvel environnement. L'artiste joue ici des sens littéral et figuré de termes musicaux tels que 'synchronicité' ou 'dissonance' pour créer une mélodie dans laquelle plusieurs niveaux d'harmonie s'enchevêtrent.



The Colour of Saying

« Ces gestes fonctionnent là où le langage verbal est inopérant. Je ne dirais pas qu'il y a un échec de la communication verbale mais elle est parfois insuffisante dans des contextes particuliers. »

Le titre *The Colour of Saying* s'inspire d'un poème de Dylan Thomas (1914-1953), évoquant la possibilité de percevoir la couleur de ce qui est dit. Dans ce triptyque vidéo, Angelica Mesiti présente des pièces musicales ou chorégraphiques existantes en apportant de légers décalages dans leur interprétation. Sur un premier écran, un chœur entonne *Serenade to Music* (1938), composition de Ralph Vaughan Williams inspirée par la musique des sphères évoquée dans *Le Marchand de Venise* de William Shakespeare. Mais ce chœur s'exprime en langue des signes plutôt que par le chant, pour évoquer les mouvements et les émotions de la musique. Le silence de la chorale est soudain interrompu par deux paires de mains applaudissant de façon synchronisée sur un deuxième écran, à la manière de *Clapping Music* (1972), une pièce minimaliste du compositeur Steve Reich inspirée par les rythmes du flamenco. Enfin, deux danseurs de ballet à la retraite exécutent assis un pas de deux du *Lac des Cygnes* (1876). Ils ne dansent qu'avec leur bras, écoutant en silence la composition de Tchaïkovski au moyen d'écouteurs.

Ces déplacements dans l'interprétation produisent une grande intensité émotionnelle. Angelica Mesiti parvient à nous insérer dans ces communications codées : elle rend visible la couleur du son et du silence mais aussi les corps et les pratiques rendus invisibles dans notre société : « Je suis toujours attirée par les gens existant dans des soi-disant périphéries, je m'intéresse à la représentation de ceux qu'on ne voit habituellement pas sur les écrans. »



Relay League

« Le Morse est un langage inventé pour les situations de crise, pour signaler la détresse. Alors que j'avais l'impression que nous vivions une période de crise, il m'est venu à l'esprit que c'était le bon moment pour moi d'utiliser ce langage. »

« Appel à tous. Ceci est notre dernier cri avant notre silence éternel. » Le 31 janvier 1997, la marine française envoie son dernier message codé en Morse. Une annonce de la mort de ce langage, délaissé au profit de nouveaux modes de communication numériques. « J'ai trouvé très poétique qu'il y ait une sorte de tautologie dans cette phrase – que la langue devienne le signe de sa propre détresse » exprime l'artiste qui fait de ce signal le point de départ d'une expérimentation autour de langages constitués de sons, de formes et de gestes.

Sur un premier écran, le musicien Uriel Barthélémi interprète à la batterie le message original, composant une partition à partir de ses signaux. Sur le deuxième, les danseurs Emilia Wibron Vesterlund et Sindri Runudde dialoguent dans un langage qui nous est inconnu. Du fait de la déficience visuelle de Sindri Runudde, ils ont développé ensemble une manière de se transmettre des gestes chorégraphiés. Emilia Wibron Vesterlund lui décrit par le toucher les mouvements d'un troisième danseur visible sur le dernier écran de l'installation : Filipe Lourenço, qui imagine une chorégraphie d'après les sons de la première vidéo. Angelica Mesiti construit alors un dialogue entre chacun des interprètes. Les points et les traits du message originel, physiquement présents sous la forme d'une sculpture, sont sans cesse transmis à travers l'exposition. Ils produisent à la fois de la cohésion et une discordance permettant de multiples actes de traduction dans l'espace et dans le temps.

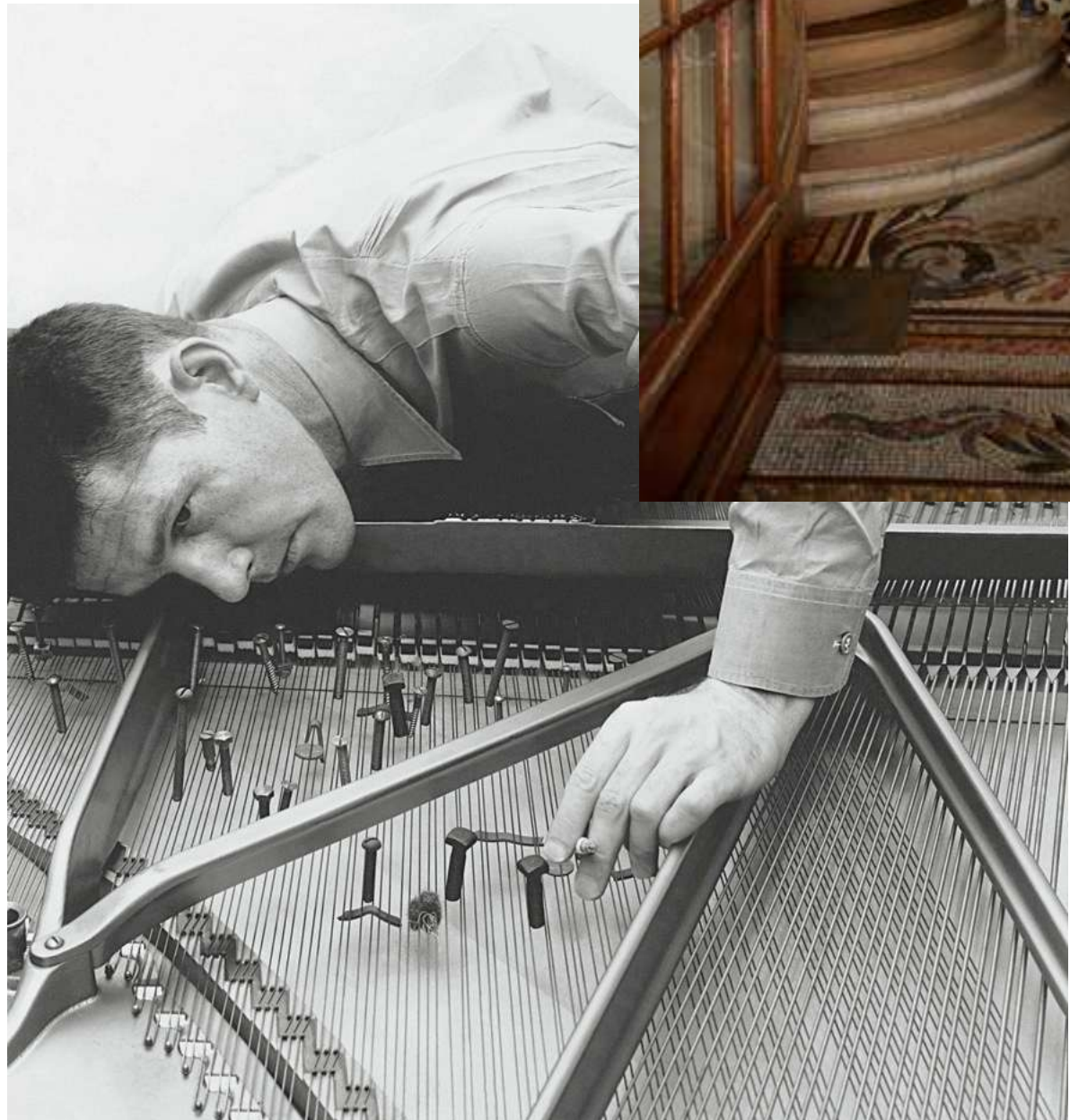
Prepared Piano for Movers (Haussmann)

« Le travail de ces déménageurs poussant un piano sur six étages est extrêmement physique, presque héroïque. Ils accomplissent une tâche immensément difficile et laborieuse. J'aime que la bande-son qui l'accompagne révèle un peu de cet art dramatique. »

Angelica Mesiti transforme le déménagement d'un piano en une performance de musique improvisée. À la manière des « pianos préparés » du compositeur expérimental John Cage (1912-1992), l'artiste a placé divers objets dans le coffrage de l'instrument. Ils frappent les cordes de façon aléatoire au hasard des déplacements du piano dans sa montée. Les divers effets sonores ainsi produits se mêlent aux souffles des déménageurs ainsi qu'à leurs brefs échanges pour coordonner leurs efforts. C'est une composition musicale à la fois écrite et improvisée.

L'oeuvre est projetée verticalement, soulignant ainsi l'étendue de la tâche. L'impression de vertige est encore renforcée par le montage de la vidéo qui lui donne une dimension sisyphéenne : nous ne verrons jamais les déménageurs arriver à destination. Angelica Mesiti donne ainsi la part belle à l'effort, à ces corps travailleurs pris dans un ensemble de symboles bourgeois – l'immeuble haussmannien, le piano et le répertoire classique qui lui est associé. Elle libère alors la musique de tout engagement conventionnel et social. La virtuosité du pianiste classique s'efface au profit de la force de gestes ordinaires. Les deux déménageurs écrivent et interprètent devant nous la partition de leur labeur, tandis que l'artiste met en lumière la grâce et l'inventivité du quotidien, en un geste qui conclut l'exposition.

Angelica Mesiti, *Prepared Piano for Movers (Haussmann)*, 2017
John Cage « préparant » un piano en 1947
Photograph by Irving Penn © 1947 (Renewed 1975) Condé Nast Publications Inc



Julien Creuzet

*Les lumières affaiblies des étoiles lointaines
Les lumières à LED, des gyrophares,
Se complaisent*

*Lampadaire, braise brûle les ailes
Sacrifice fou du papillon de lumière*

Fantôme crépusculaire, d'avant la naissance du monde

*C'est l'étrange, j'ai dû partir trop longtemps,
Le lointain, mon chez moi est dans mes rêves-noirs
C'est l'étrange, des mots étranglés, dans la noyade
J'ai hurlé seul dans l'eau, ma fièvre (...)*



« J'essaie de penser l'exposition comme un opéra, un écosystème, un lieu à vivre avec ses multiples interactions. Je n'essaie pas de faire la vie, ou de faire le dehors, mais j'essaie de dessiner ou de sculpter mes sensations du dehors dans le dedans. »

Julien Creuzet est artiste, vidéaste, performeur et poète. Il explore différents héritages culturels en construisant des passerelles entre les histoires minoritaires oubliées, les imaginaires de l'ailleurs et les réalités sociales de l'ici. Son exposition est un environnement global qui s'apparente à une grande place publique où règne un climat de tension permanente propre à notre époque. Nous y déambulons au rythme d'une bande-son composée pour l'exposition par l'artiste en collaboration avec les musiciens Anaïs Kane, Grégory Privat et Mo Laudi.

La profusion d'œuvres (sculptures, vidéos, collages, œuvres en réalité virtuelle, etc.) compose une multitude de récits fragmentés. Ils sont comme le dévoilement intérieur d'un individu, le partage des voix qu'il entend et des mots qu'il pense, comme des atomes qui s'entrechoquent à mesure qu'il traverse cet espace. Préférant l'anachronisme à la linéarité des récits consacrés, Julien Creuzet convoque ainsi les registres du vivant et du technologique, de l'intime et du commun, de l'histoire et du mythe, du poétique et du politique pour déployer un imaginaire mobile associant différentes temporalités et géographies.

Julien Creuzet est né en 1986 au Blanc-Mesnil (France). Il vit et travaille à Fontenay-sous-Bois (France).



Louis-Cyprien Rials avec Ramon Film Productions

Au bord de la route de Wakaliga

« Nous voulons tous oublier quelque chose, alors nous racontons des histoires.
C'est plus facile comme ça. »

Louis-Cyprien Rials parcourt et habite les zones de conflits, les pays non-reconnus et les lieux interdits. Ses œuvres racontent la difficulté de saisir ces territoires et révèlent sa vision des paysages marqués par les violences. Pour ce projet, Louis-Cyprien Rials a passé près de cinq mois à Wakaliga, un ghetto de la capitale de l'Ouganda, où il a entrepris d'explorer le sujet de la violence par le biais de la fiction.

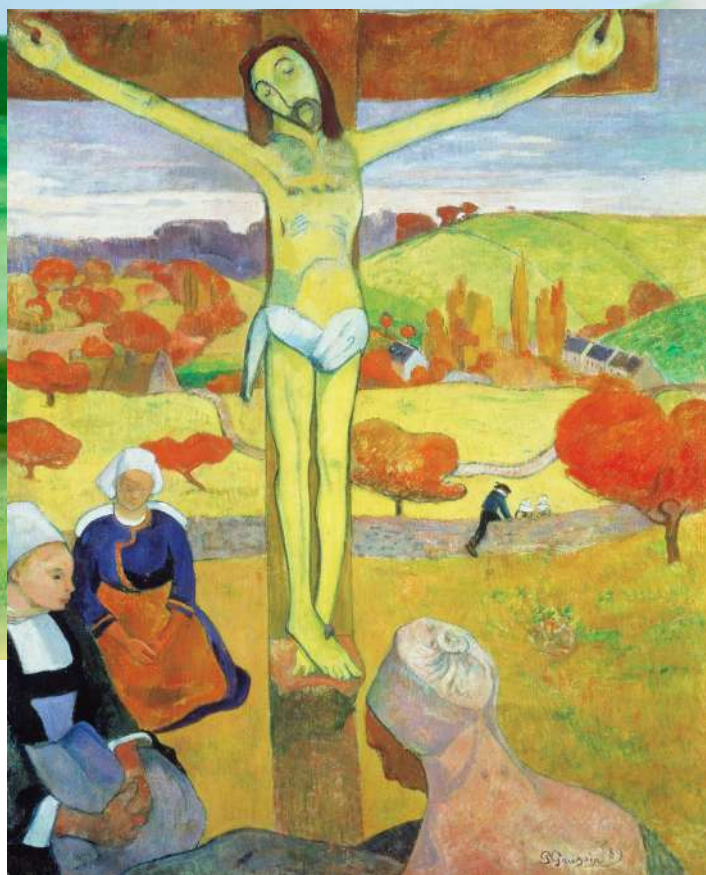
L'exposition s'articule autour d'un long-métrage réalisé avec Ramon Film Productions. Ce studio de cinéma indépendant a été créé à Wakaliga en 2005 par Isaac Nabwana, un passionné de films de kung-fu chinois et de cinéma d'action américain. Toute une communauté participe avec lui à l'écriture et à la réalisation de films avec très peu de moyens. Le foisonnement d'effets spéciaux, les bruitages appuyés et le rythme effréné des scènes de combat participent au succès grandissant de ces longs-métrages. Conçus en dehors des circuits de production du cinéma, ils sont parfois considérés comme subversifs.

Louis-Cyprien Rials et Ramon Film Productions présentent une adaptation de Rashômon. Réalisé en 1950 par le célèbre cinéaste japonais Akira Kurosawa (1910-1998), le film livre les récits divergents des quatre témoins d'un crime, qui remettent en question la notion de vérité tout en dressant un portrait intransigeant de l'homme et de sa capacité à transformer l'histoire. L'intrigue, qui se déroule au Japon autour du X^e siècle, est ici transposée en Ouganda en 2018. L'hétérogénéité des points de vue des personnages peut être lue en regard des glissements temporels et des résonances entre différents contextes socio-culturels qu'engendre l'adaptation. Dans l'espace d'exposition, des armes factices ayant servi d'accessoires lors du tournage dessinent en creux la violence de l'Histoire. Une série d'affiches amplifie ce jeu d'échos: composées par l'artiste à partir des posters polonais ou encore suédois du film original, et à partir d'affiches de remakes de ce dernier, elles rapprochent diverses références et créent « une poétique active qui permet l'échange ».

Louis-Cyprien Rials est né en 1981 à Paris..



Louis-Cyprien Rials, affiches de film, 2018
Akira Kurosawa, extrait du film *Rashomon*, 1950



Franck Scurti

More is Less

« La notion de valeur est déterminante dans mon œuvre. Je travaille souvent avec des objets trouvés, des déchets que je choisis parce qu'ils présentent un certain potentiel puis que je redéfinis soigneusement, comme un rébus dont il est nécessaire de déchiffrer le sens historique, social. »

Après avoir abordé la crise sociale et économique dans un ensemble de sculptures inspiré des *Mangeurs de Pomme de Terre* de Van Gogh (1885) et créé une œuvre évoquant le *Cri* d'Edvard Munch (1893) avec des déchets, l'artiste fait ici allusion à un autre chef-d'œuvre de l'art moderne : *Le Christ Jaune* de Paul Gauguin (1889). *More is Less* est un tableau en trois dimensions dans lequel vous êtes invités à entrer. Au centre de la peinture : un pied de chaise sans qualité que Franck Scurti retourne à 90° pour lui donner des allures christiques. Sa carcasse démembrée semble produire une onde de choc qui se répercute au sol sur la totalité de l'espace. Le mur tapissé d'un motif sérigraphié inspiré d'un sac à baguettes de pain trouvé par hasard évoque quant à lui tout autant la multiplication des pains que l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.

En déplaçant sans cesse la signification des formes et en réévaluant les objets dépourvus de valeurs, Franck Scurti semble avant tout porter un regard critique sur le monde matériel. « *More is Less* ne porte aucun jugement de valeurs sur la perte du sens religieux au profit d'une culture de consommation. La multiplication des pains jusqu'à leur disparition suggère plutôt que les modèles économiques construits sur la consommation de masse aboutissent inmanquablement à l'appauvrissement collectif. »

Franck Scurti est né en 1965 à Lyon (France). Il vit et travaille à Paris..

Franck Scurti, *More is Less*, 2019
Paul Gauguin - *Le Christ jaune*, 1889

Julius von Bismarck

Die Mimik der Tethys

« “Nature” est aujourd’hui un mot connoté positivement. Ce n’est plus un danger sauvage mais une déesse que nous devons sauver. C’est l’opinion de la nature qui compte, et cette opinion est difficile à lire. Ce qui m’intéresse est la question du contrôle. Qui contrôle qui ? La nature nous met-elle en danger ou mettons-nous en danger la nature ? »

Pour ce projet inédit, Julius von Bismarck s’inspire de Téthys, déesse marine de la mythologie grecque, fille du ciel et de la terre. L’artiste a récupéré une balise maritime hors d’usage au large des côtes françaises, un élément de signalétique servant à faciliter la navigation et prévenir les bateaux des dangers. Aujourd’hui suspendue au Palais de Tokyo, elle reproduit en temps réel, grâce à un assemblage complexe de moteurs et de câbles, les mouvements de la balise qui la remplace.

Die Mimik der Tethys [Les expressions de Téthys] fonctionne comme un baromètre des humeurs de la nature.

Selon l’artiste, « il y a de nombreuses manières de produire du réel. Je veux créer des situations dans lesquelles vous avez l’occasion de reconfigurer votre perception. » La présence de cette balise suffit à modifier notre perception de l’espace : nous sommes pris dans un monde sous-marin, synchronisés avec l’océan Atlantique dans une alternance de calme et de tempête. Si Julius von Bismarck s’empare du thème romantique de la mer, c’est moins dans une exaltation idéalisée de la nature que dans un questionnement sur l’impact que peut avoir l’Homme sur elle : la mer n’est ici présente qu’au travers d’une construction humaine censée la maîtriser. Ce pendule infatigable et imprévisible nous fait éprouver la tension instable entre l’homme et la nature ; il nous confronte à l’expérience de l’incertitude.

Julius von Bismarck est né en 1983 à Vieux-Brisach (Allemagne). Il vit à Berlin (Allemagne).

Julius von Bismarck, *Die Mimik der Tethys*, 2019
Ingres, *Jupiter et Thétis*, 1811



Julio Le Parc

7 alchimies en réalité virtuelle,

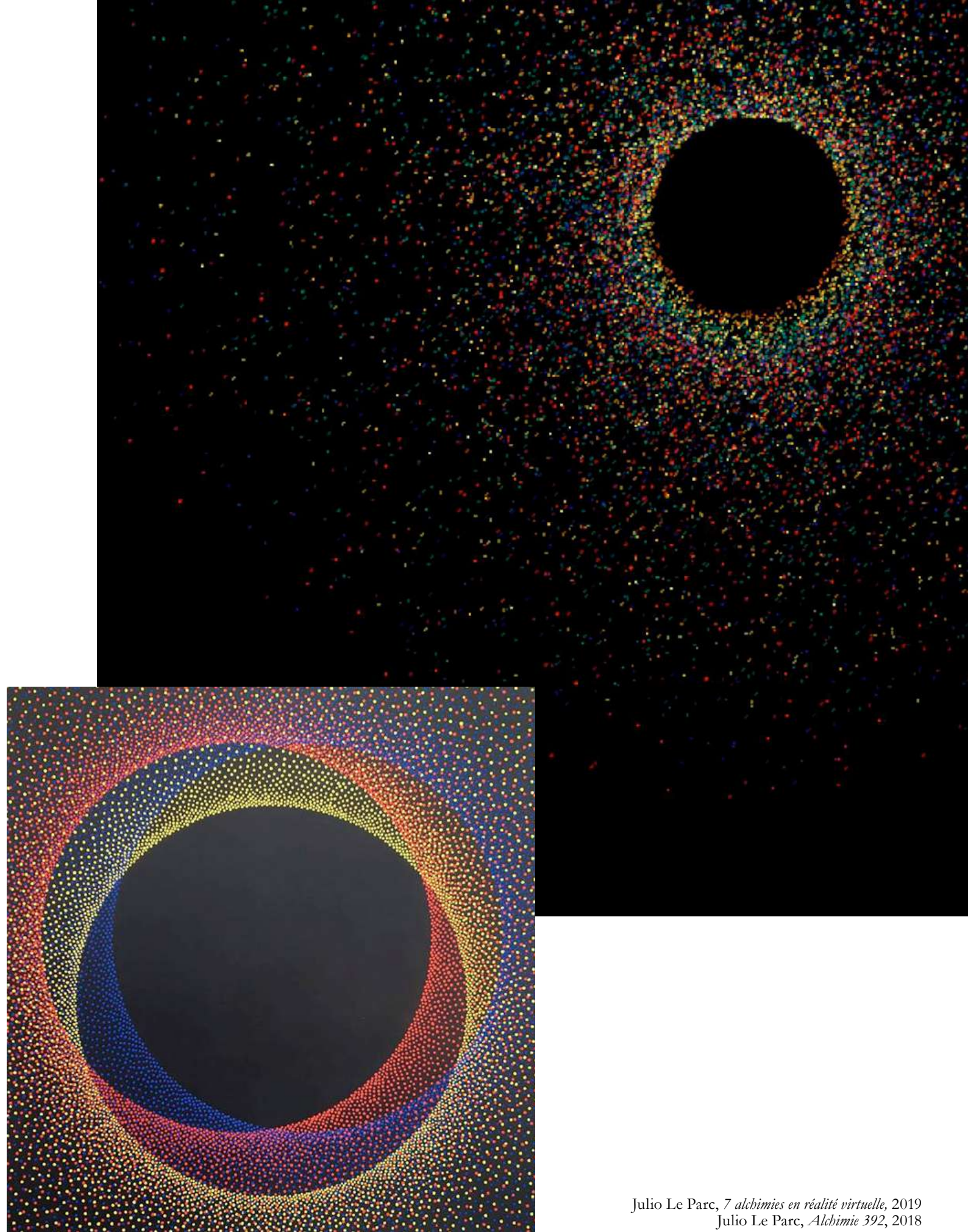
« *Le regardeur ne doit pas se sentir soumis. Il n'est pas dominé devant mes propositions, il est sur un pied d'égalité. L'important pour moi est qu'il ressorte de l'exposition avec plus d'optimisme.* »

Précurseur de l'art dit cinétique et optique, membre fondateur du G.R.A.V (Groupe de Recherche d'Art Visuel) au début des années 1960, Julio Le Parc est un artiste qui ne cesse d'ouvrir de nouvelles perspectives dans l'histoire de l'art. Il poursuit ici ses expérimentations sur la lumière, la couleur et l'espace à travers une utilisation low tech de la réalité virtuelle.

Munis d'un casque, nous plongeons dans un trou noir physique et mental : une surface obscure et énigmatique devenue territoire d'explorations lumineuses et de contemplation active. L'artiste se joue de nos perceptions, créant ici ou là des moments de perspectives tronquées, de vides vertigineux, de tremblement de la rétine ou de mouvements instables et interactifs. Une perte de repères totale.

7 alchimies en réalité virtuelle est un prolongement numérique de plusieurs de ses peintures réalisées à partir de 14 teintes, une palette de couleurs qui n'a pas varié depuis 1959. En se limitant à ce « système unitaire », l'artiste réduit au maximum l'expression de sa subjectivité sur la toile pour donner la part belle à celui qui la regarde. Le rôle du visiteur est encore démultiplié par la réalité virtuelle : il a maintenant la possibilité d'activer les peintures, de décider de son point de vue, de sa position, de son rôle et de son temps d'expérience. « D'une manière générale, par mes expériences, j'ai cherché à provoquer un comportement différent du spectateur [...], à combattre la passivité, la dépendance ou le conditionnement idéologique, en développant les capacités de réflexion, de comparaison, d'analyse, de création, d'action. »

Julio Le Parc est né en 1928 à Mendoza (Argentine). Il vit et travaille à Cachan (France).



Julio Le Parc, *7 alchimies en réalité virtuelle*, 2019
Julio Le Parc, *Alchimie 392*, 2018

Antwan Horfee

Gigamaku

« Les passages inter-mondes sont mes lieux préférés. On y trouve un point d'observation impressionnant et théâtral qui ne montre que l'essentiel. Ici, le public accède à une dimension frustrante et impalpable. Un plan physique m'a servi d'esquisse, comme le moule d'un monde. Ce rapport entre la modélisation artisanale et l'expérience hybride d'immersion virtuelle permet de créer, à partir d'un objet réel, le contenant d'un hyper monde invisible. »

Gigamaku est une exploration physique et mentale d'un paysage au psychédélisme vitaminé.

Elle suit le cycle d'une journée, du lever du soleil au surgissement de la nuit. La découverte se fait pas à pas, le corps plongé dans un monde gigantesque où se nichent des objets cachés comme des trésors ou tombant du ciel. Autant de verrous, de chichas et de pommes dessinés et animés par l'artiste, soucieux de s'approprier et de détourner les techniques de la réalité virtuelle.

D'abord sculptée en plâtre et pâte à modeler à la manière de Richard Corben, icône de la bande dessinée underground, la maquette d'Antwan Horfee est modélisée en 3D grâce à des méthodes de scan alternatives, puis retravaillée dans ses teintes comme un mirage mouvant. Volontairement cheap, avec défauts apparents, le monde virtuel d'Antwan Horfee s'inscrit dans l'héritage de films de science-fiction évoquant des expériences technologiques interdites, secrètes ou défectueuses : *Demolition Man* (où la réalité virtuelle est mise au service de la sexualité), *Strange Days* (où le virtuel sert le crime) ou encore *La Rose pourpre du Caire* (qui questionne le passage du virtuel au réel). C'est cette mutation des formes et ce passage dans une nouvelle dimension qui intéressent Antwan Horfee : un étrange glissement du dessin et de la sculpture aux pixels qui permet d'envisager une nouvelle fois la peinture comme une réalité virtuelle.

Antwan Horfee est né en 1983 à Paris, où il vit et travaille.



Capture d'écran du film *Gigamaku* d'Antwan Horfee, 2019
Affiche de *Demolition Man*, 1993

CHAPITRE 3 : EXERCICES PÉDAGOGIQUES

Inventer des langues inconnues

1. **Donnez un nom à votre langue.**

2. **Identifiez les mots les plus courants.** Inventez des sons aux pronoms comme « je », « mon », « il », « elle » ainsi qu' à certains verbes comme « être », « avoir », « aimer », « aller » et « faire ».

Vous pouvez créer des mots pour les nombres jusqu'à 10 puis décider la manière dont votre langue va compter jusqu'à 100. Par exemple, en sindarin (une langue fictionnelle du *Seigneur des anneaux*), « lui » se traduit par « hon ». Si vous êtes bloqué, n'oubliez pas que vous pouvez aussi emprunter des mots à d'autres langues.

3. **Créez votre propre dictionnaire** depuis votre langue maternelle.

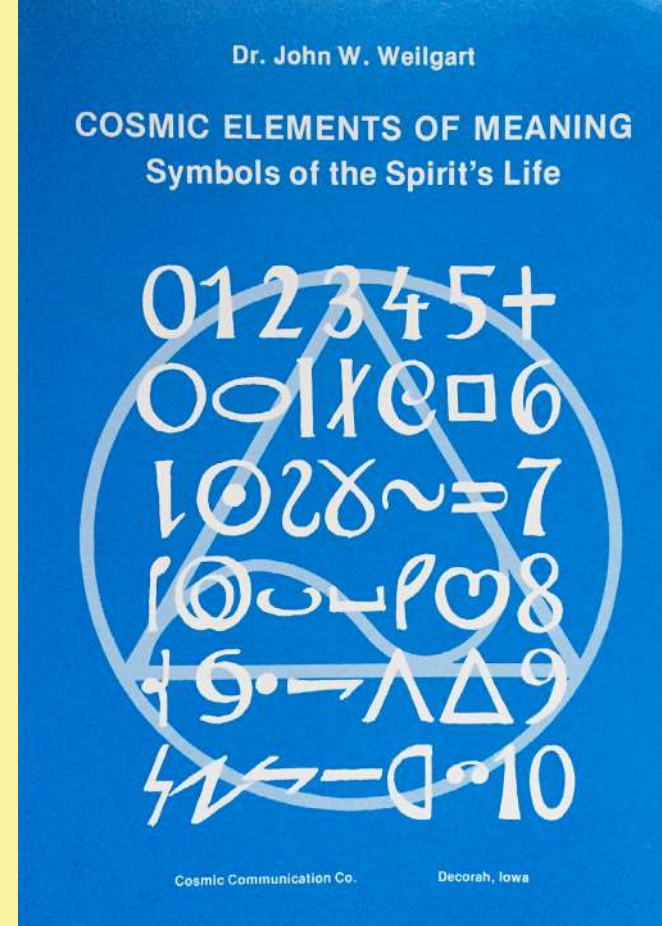
Cela vous sera utile si vous oubliez comment dire quelque chose et vous serez sûr de ne pas manquer un mot.

4. **Combinez des mots** simples pour créer des mots composés. Les mots composés sont une excellente façon d'augmenter rapidement le vocabulaire de votre langue. Certaines langues modernes comme l'anglais et l'allemand utilisent cette technique pour créer de nouveaux mots tous les jours.

5. **Créez votre propre alphabet** pour écrire votre langue. Dessinez vos propres lettres pour représenter les sons. Ensuite, organisez-les en tableau pour créer l'alphabet. Vous pouvez aussi les prononcer à voix haute pour vous entraîner.

6. **Utilisez des pictogrammes** ou des symboles pour les mots. Dessinez la signification de chaque mot en utilisant des lignes simples pour créer un pictogramme ou un symbole. Ensuite, trouvez une prononciation pour chacun des symboles en vous basant sur les différentes parties du dessin. Assurez-vous que chaque symbole ou dessin a son propre son. De nombreuses langues comme le chinois utilisent des pictogrammes ou des symboles pour écrire les mots.

7. **Choisissez le bon ordre de phrase.** Décidez si vous voulez que le sujet vienne en premier lorsque vous faites une phrase, comme c'est le cas la plupart du temps en français. Ensuite, décidez de l'ordre des mots pour poser des questions.



Exemples

L'aUI, une langue inventée en 1950 pour communiquer avec les extraterrestres. Elle n'est pas dérivée d'une ou plusieurs langues existantes. On parle donc d'une langue *a priori*. Elle est basée sur 32 symboles et repose sur la logique et la rationalité.

Le **Simlish** est une langue imaginaire créée pour le jeu vidéo les *Sims*. Il s'agit d'une langue non seulement parlée mais aussi écrite. Elle est composée d'un charabia n'ayant aucun sens afin de la rendre intraduisible et ainsi stimuler l'imagination du joueur qui doit inventer sa propre interprétation.

Le **Láadan** est une « langue construite » créée en 1982 par Suzette Haden Elgin. Il s'agit d'une expérimentation artistique et philosophique. C'est une expérience visant à déterminer si le développement d'un langage exprimant les opinions des femmes pourrait façonner une culture différente. Elle part de l'hypothèse que les langues courantes servent à exprimer les opinions des hommes plus que celles des femmes.

Traduire en gestes

Les «One Minute Sculptures» (sculptures d'une minute) sont des sculptures, performances et photographies de l'artiste **Erwin Wurm**.

A partir d'objets pris dans un environnement immédiat (des chaises, des tables, etc.), d'éléments architecturaux (le mur, le sol, etc...) et de modèles humains, il crée des sculptures provisoires souvent réalisées dans un équilibre précaire.

Il tente ainsi de renouveler le champ de la sculpture. Ses œuvres sont porteuses d'innombrables potentialités et pleines d'humour.

Inspirés par les « One minute sculptures » d'Erwin Wurm ainsi que par l'intérêt d'Angelica Mesiti pour les gestes du quotidien, inventez des traductions corporelles de peintures, sculptures, ou messages parlés.

La malléabilité de votre corps vous permettra d'inventer des sculptures du quotidien.



Inspirés par ce film et par la version ougandaise de Rashomon réalisée par Louis-Cyprien Rials, inventez les remakes de vos films préférés. Pour vous aider, vous pouvez utiliser un rétroprojecteur et des gélamines afin de constituer une histoire projetée au mur en temps réel.

Raconter en images

Be kind, rewind (Soyez sympa, rembobinez), est un film de **Michel Gondry** sorti en 2008. Il raconte l'histoire d'un homme qui, à cause du magnétisme de son cerveau, efface involontairement toutes les cassettes vidéo du vidéoclub dans lequel travaille l'un de ses amis. Pour ne pas s'attirer les foudres de la cliente la plus fidèle du magasin, ils se lancent dans la réalisation des remakes des films effacés. Ils créent alors sans aucun budget des adaptations déjantées, produisant eux mêmes les décors, les costumes et les effets spéciaux.



One Minute Sculptures, Erwin Wurm, 1991
Be Kind Rewind (Remakes de *Le Roi Lion* et *2001 l'Odyssée de l'espace*), 2008

10 raisons de venir au Palais de Tokyo avec son groupe

1. Favoriser l'échange et développer la cohésion de son groupe
2. Se construire les bases d'une culture artistique et les mettre en perspective avec les enjeux actuels
3. Acquérir des techniques et développer une pratique créative
4. Découvrir les différents métiers de la culture et ses acteurs
5. Appréhender les enjeux économiques, humains et sociaux de l'art
6. Aller à la rencontre des artistes et des œuvres
7. Aller à la découverte de soi à travers l'art
8. Développer une pratique corporelle et sensible
9. Se confronter à l'art en train de se faire et au monde qui évolue
10. Prendre part à un centre d'art citoyen



Accessibilité :

Toutes les activités éducatives du Palais de Tokyo sont accessibles aux personnes en situation de handicap. Pour en parler, une seule adresse : mediation@palaisdetokyo.com

Comment préparer sa visite ?

Le calendrier détaillé de la programmation est disponible sur l'onglet «Expositions» du site web.

Le Palais de Tokyo organise des formations gratuites à destination des enseignants, des éducateurs et des relais du champ social. Le calendrier complet de ces formations est disponible sur les onglets «Enseignants

& étudiants» et «Relais du champ social» du site web (www.palaisdetokyo.com). Les Scolabs (cahiers pédagogiques) présentent chaque saison d'expositions du Palais de Tokyo. Ils sont en accès libre sur l'onglet «Enseignants & étudiants» du site web.

L'accès aux expositions est par ailleurs gratuit pour les enseignants sur présentation du Pass Education.

Comment réserver ?

Réservation par email auprès de reservation@palaisdetokyo.com ou par téléphone au 01 81 97 35 92 (du lundi au vendredi, de 10h à 13h).



TARIFS :

(30 personnes maximum par groupe) :

- **VISITE ACTIVE :**
50€ (Groupe Scolaire)
40€ (Centre de Loisirs, Classe Spécialisée ou Groupe du Champ Social)
- **VISITE LIBRE :**
30€ (GS)
Gratuit (CL, CS ou GCS)
- **VISITE CONTÉE :**
60€ (GS)
40€ (CL, CS ou GCS)
- **ATELIER :**
80€ (GS)
40€ (CL, CS ou GCS)
- **RENCONTRE PRO :**
160€ (tous les groupes)

Projet Educalab : selon la nature de votre projet, les modalités du partenariat et du déroulé de l'activité sont à définir en amont avec l'équipe éducative du Palais de Tokyo. Pour en parler, une seule adresse : mediation@palaisdetokyo.com

HORAIRES & ACCÈS :

Le Palais de Tokyo est ouvert tous les jours de midi à minuit, sauf le mardi. Les groupes peuvent cependant être accueillis les lundis, mercredis, jeudis et vendredis à partir de 10h15, sur réservation.

PALAIS DE TOKYO

13, avenue du Président Wilson 75116 Paris
Métro : Iéna ou Alma Marceau (ligne 9)
Bus : lignes 32, 42 63, 72, 82, 92
RER : Pont de l'Alma (ligne C)

