

PALAIS

**L'ÉTAT DU CIEL
(PARTIE 2)**

**25 AVRIL -
7 SEPTEMBRE 2014**

SCOLAB
LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES
GEORGES DIDI-HUBERMAN & ARNO GISINGER

FLAMME ÉTERNELLE
THOMAS HIRSCHHORN

AUJOURD'HUI, LE MONDE EST MORT
HIROSHI SUGIMOTO

GLOSSAIRE / ANNEXES / BIBLIOGRAPHIE

#6

DE

TOKYO

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

Nouvelles histoires de fantômes (Georges Didi-Huberman & Arno Gisinger), *Flamme éternelle* (Thomas Hirschhorn) et *Aujourd'hui, le monde est mort* (Hiroshi Sugimoto), trois expositions majeures de la 2^{ème} partie de la saison d'expositions «L'Etat du ciel», sont, chacune, atypiques de par leur format même. La première partie de ce cahier explore leurs spécificités. La deuxième partie de cette analyse s'attache à ce que les trois projets révèlent de la conception du temps de leurs auteurs. Enfin, il sera question du rapport à la réalité que ces postures artistiques induisent et dans quelles mesures ces engagements constituent des invitations à changer notre rapport quotidien au monde et à la société.

Encadrant le texte principal, des outils de références permettent par des apostilles de compléter ses connaissances sur certaines notions propres aux sujets abordés.

En fin d'ouvrage, retrouvez :

- un glossaire reprenant des notions plus génériques afférant aux arts visuels, à l'histoire de l'art et de l'exposition, aux techniques et aux matériaux ;
- une annexe regroupant un choix de textes théoriques de référence ;
- une bibliographie contextuelle.

SOMMAIRE /

**Trois formes d'exposition,
trois constructions visuelles du monde contemporain** p.2

Nouvelles histoires de fantômes :
Une exposition sans oeuvre d'art p.2

Flamme éternelle :
Présence, production, gratuité, non-programmation p.6

Aujourd'hui, le monde est mort :
Un décor de fin du monde p.8

**Plus réel que la réalité :
L'artiste comme inventeur de temps** p.10

Nouvelles histoires de fantômes :
La réminiscence des images p.10

Flamme éternelle :
Le présent de l'exposition p.11

Aujourd'hui, le monde est mort :
Le futur en marche p.12

**Changer la réalité :
Engagements et postures de l'artiste** p.14

GLOSSAIRE p.16

ANNEXES p.17

BIBLIOGRAPHIE p.19

Couverture : Spinous Acidaspis (Boedaspis ensifer), ordovicien (435-505 million d'années), vallée de la Volkhov, Russie.
Courtesy Hiroshi Sugimoto.

Contributeurs : Claire Boucharlat, Simon Bruneel-Millon, Marion Buchloh-Kollerbohm, Tanguy Pelletier, Mathieu Pitkevicht, Fanny Serain.

Trois formes d'exposition, trois constructions visuelles du monde contemporain

« En tant qu'artiste et en tant que sculpteur - je ne suis ni un architecte, ni un muséographe - je veux donner Forme. La question de la forme est essentielle pour moi. Alors comment donner Forme à mon amour de la Philosophie et à l'amitié entre l'Art et la Philosophie ? »

Thomas Hirschhorn au sujet de son projet *24h Foucault*, présenté au Palais de Tokyo dans le cadre de la Nuit Blanche de l'art contemporain en 2004.

Les trois expositions qui composent la deuxième partie de la saison d'expositions "L'Etat du ciel" se distinguent par une mise en espace singulière. Atypiques et étranges, elles semblent repousser la définition même de ce qu'est une exposition : la présentation d'oeuvres d'art au public. Ces formes peu communes tiennent en partie à l'objectif de cette saison : mettre en avant des propositions d'artistes, de philosophes, d'historiens et de poètes sur les conditions morales et politiques de notre monde. Ces constats en forme de poèmes visuels abordent les questions de notre monde contemporain, et donnent ainsi naissance à de nouvelles formes d'exposition.

De l'exposition *sans oeuvre d'art* à l'exposition *oeuvre d'art*, les trois propositions qui se côtoient à l'occasion de la deuxième partie de la saison «L'Etat du ciel» donnent certes naissance à de nouvelles formes d'exposition, mais illustrent aussi trois constructions visuelles de notre quotidien.

Nouvelles histoires de fantômes : une exposition sans oeuvre d'art

S'il est une proposition qui tranche avec les codes habituels de l'exposition, il s'agit bien de *Nouvelles histoires de fantômes*. Seule exposition à parcourir l'ensemble de la saison - sorte de fil rouge de "L'État du ciel"-, elle est, comble de l'exposition, dépourvue de toute oeuvre d'art ! Ainsi, >Georges Didi-Huberman, à l'origine du projet, n'est pas artiste mais historien de l'art. Le matériau avec lequel il travaille : les reproductions d'oeuvres. *Nouvelles histoires de fantômes* ne présente donc aucune oeuvre "originale", née de la main d'un créateur. Une manière pour lui de rompre avec "l'économie culturelle du prestige". Pas de valeur d'assurance ici, simplement des droits d'utilisation d'images. Georges Didi-Huberman fait fi des questions de rareté, de valeur économique, de prestige, au profit de l'apport théorique d'une reproduction. La même exposition pourrait se produire simultanément, à un autre endroit : une exposition à l'heure de sa reproductibilité technique. C'est bien de l'agencement et de la mise en espace de ces images, qu'émane la réflexion.

> **Georges Didi-Huberman** (né en 1953) : Philosophe et historien de l'art, il est maître de conférence à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) depuis 1990. Depuis 1982, il a publié une cinquantaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images, dont les plus récents sont, en 2013, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* et *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. Il a organisé plusieurs expositions, dont « L'Empreinte » au Centre Georges Pompidou (Paris, 1997), « Fables du lieu » au Fresnoy-Studio national des Arts contemporains (Tourcoing, 2001), «Atlas» au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2010) et récemment «Histoires de fantômes pour grandes personnes» au Fresnoy (2012) et au Museo de Arte do Rio (Rio de Janeiro, 2013) avec Arno Gisinger, dont l'exposition au Palais de Tokyo constitue une toute nouvelle – et définitive – version.

Si cette exposition ne présente aucune oeuvre originale mais uniquement des reproductions, son intérêt réside alors dans le choix de ces images, bien sûr, mais surtout dans leur agencement, dans leur mise en espace. C'est cette organisation spatiale qui fait émerger de la pensée. Le montage d'images devient une forme spécifique d'un savoir sur le monde.

Cette exposition pose la question des relations multiples entre la photographie et l'histoire de l'art. La reproduction d'une oeuvre d'art transforme-t-elle la relation du spectateur à cette même oeuvre d'art ? Comment les reproductions photographiques transforment-elles les oeuvres d'art ? La photographie peut-elle devenir un instrument critique au service de l'analyse de l'oeuvre d'art, mais aussi de son rôle et de sa fonction sociale ?

La photographie a bouleversé le rapport à l'oeuvre d'art, à l'histoire de l'art et à sa méthodologie. C'est cette relation complexe qui est analysée dans cette exposition au travers de quatre différents *objets* décrits ci-après dans l'ordre chronologique de leur production.

Jacob Burckhardt, *Journal de travail* :

L'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* présente une série de photographies retraçant le feuilletage d'un vieux carnet de comptabilité transformé en un ingénieux outil de travail par Jacob Burckhardt. Né en 1818 à Bâle et mort en 1897 dans la même ville, Burckhardt est historien, historien de l'art spécialiste de la Renaissance et philosophe de l'art et de la culture. Au travers de cette "boîte-en-valise" épistémologique, il élabore un travail préphotographique par le collage et le montage de documents anciens et de croquis, créant ainsi une nouvelle méthodologie, dont se réclamera Aby Warburg dans son approche de l'histoire de l'art.

Au lieu de présenter le carnet original, Arno Gisinger et George Didi-Huberman ont préféré exposer une série de photographies d'>Arno Gisinger captant le feuilletage de ce manuscrit, traduisant ainsi le geste du chercheur et livrant la pleine mesure de la disposition graphique, du génie de l'organisation photographique, de l'ingéniosité méthodologique de Burckhardt, davantage que ne l'aurait fait la simple présentation du carnet authentique.



Arno Gisinger, *En feuilletant l'ouvrage de Jacob Burckhardt, «Altertümer»*, 2012.

> **Arno Gisinger** (né en 1964) : Cet artiste autrichien vivant à Paris enseigne par ailleurs à l'Université de Paris 8. Il développe une pratique qui lie photographie et historiographie, travaillant sur la représentation du passé et interrogeant le statut des images dans nos sociétés contemporaines. De 2012 à 2014, il a conduit deux projets qui expérimentent la transformation des images confrontées à leurs espaces d'exposition : *Topoi* reconfigure ses travaux majeurs dans l'espace et le temps de quatre expositions différentes en Europe, tandis qu'*Atlas, suite* interroge les relations complexes entre les oeuvres d'art et leurs interprétations photographiques à travers l'approche d'une exposition dans toutes les dimensions de son travail. Arno Gisinger a publié plusieurs ouvrages de photographie, d'histoire et de fiction, notamment *L'Ordinaire de l'oubli* (2001) ou *Konstellation Benjamin* (2009).



Détail de la planche 42 de l'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg.

Georges Didi-Huberman, *Mnémosyne 42* :

Cette installation vidéo, composée d'extraits de films, prolonge et commente le travail d'Aby Warburg. En augmentant les dimensions, les échelles, en ajoutant des couleurs, du rythme et surtout du mouvement, on passe de la simple jute noire et des petites pincés à une projection monumentale au sol, évoquant un grand kaléidoscope des mouvements de l'âme. Par l'actualisation du travail de Warburg et la recomposition des questions qui en découlent, on nous donne à comprendre l'époque dans laquelle nous vivons.

Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne (planche 42)* :

Disciple de Burckhardt, Aby Warburg (1866-1929) hérite de son maître la quête d'éléments qui perdurent au fil des évolutions historiques des civilisations. En créant son *Atlas Mnemosyne*, Warburg cherche à organiser le savoir et part justement à la recherche de ce qui se répète, de ce qui est constant et relève des questions fondamentales de la culture occidentale. Warburg commandait ou achetait des reproductions d'oeuvres d'art, ou bien utilisait des images imprimées, des coupures de presse. pour ensuite les assembler sur fond noir. Sa méthode de travail en fait l'un des premiers à intégrer la photographie, et donc la reproduction d'une oeuvre, pour analyser l'histoire de l'art. Aujourd'hui, il va de soi que les spécialistes de la discipline utilisent des reproductions pour alimenter leurs recherches. Mais quel impact de la reproduction photographique de l'oeuvre a-t-elle sur sa perception ? C'est aussi cela qui a intéressé Georges Didi-Huberman.



Georges Didi-Huberman, *Mnémosyne 42* (2014). Détail de l'installation au Palais de Tokyo.



Arno Gisinger, *Atlas, Suite* (2014). Vue de l'installation au Palais de Tokyo.

Arno Gisinger, *Atlas, Suite* :

Cette série de photographies raconte l'évolution et les différentes versions du *Mnémosyne 42* de Didi-Huberman, non pas à la manière d'une simple documentation photographique, mais à travers une posture subjective, tendant à exprimer le regard mobile d'un spectateur. L'objectif de Gisinger est de mettre en évidence la démarche de Didi-Huberman : présenter l'exposition non comme un résultat mais comme un processus, à l'ère de sa propre reproductibilité.

Ces différents agencements sont-ils eux-mêmes des oeuvres d'art ? On a chez Arno Gisinger un vrai travail artistique, sur le cadrage, la focale, la profondeur de champ. Une production artistique tangible au service d'une réflexion sur l'apport de la photographie. Par ailleurs, Gisinger a choisi de ne pas encadrer ses photos, mais simplement de les maroufler sur les murs. A l'issue de l'exposition, elles seront donc détruites et rien ne pourra être vendu, collectionné : on musèle l'aspect de prestige, de la valeur traditionnelle de l'oeuvre d'art.

Pour ce qui est du travail de Georges Didi-Huberman, il ne s'agit pas non plus d'une oeuvre d'art. Le chercheur évoque d'abord une raison triviale. Son installation n'est pas à *vendre* et, là encore, rien ne subsistera à l'exposition (si ce n'est, une fois de plus, un nouvel archivage photographique). Sa proposition est davantage la matérialisation d'un cheminement intellectuel, le reflet de son écran d'ordinateur, plutôt qu'une oeuvre d'art. Il envisage son dispositif comme inducteur de questions pour le spectateur et attend plus de ce dernier qu'une simple posture de regardeur.

Cette idée de questionnement par les images qui prime sur l'authenticité ou la portée esthétique n'est pas sans rappeler l'art conceptuel. Ce courant, né à la fin des années 1960 aux Etats-Unis, fait primer l'idée, le processus d'une oeuvre sur sa réalisation technique, sur sa production matérielle et, par là même, sur son aspect esthétique. On pourrait alors même faire remonter la démarche au coeur de *Nouvelles histoires de fantômes* aux *ready-made** de Marcel Duchamp (1887-1968), où la matérialité de l'oeuvre d'art est reléguée au profit du concept, l'objectif de l'artiste étant plus de susciter la réflexion, un intérêt intellectuel que de susciter des émotions. Ces démarches nous embarquent vers une posture en retrait de l'artiste pour ce qui concerne la réalisation de l'oeuvre qui peut même exister à l'état d'intention ou de prescription verbale.

« Un lieu d'exposition, dans ce contexte, c'est plutôt un lieu pour mettre en place des configurations visuelles et réflexives, au sens où l'on dit de toute personne cherchant à susciter la réflexion d'autrui, qu'elle expose un argument. »

Georges Didi-Huberman



Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, vues de l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* au Palais de Tokyo (2014).

Il en a largement été question ci-dessus, *Nouvelles histoires de fantômes* invite à une vraie réflexion sur ce qu'est une oeuvre d'art et sur la nature de ce qu'est une exposition. Si les images reproduites peuvent être montrées ailleurs, c'est la nature du lieu - ici, la Grande Verrière du Palais de Tokyo - qui influe sur leur agencement, leur mise en espace. Les spécificités de l'espace d'exposition ont induit la sélection des images, des supports et des formats. De plus, la possibilité de l'ajout d'une coursive permet deux manières d'envisager l'exposition : l'une distanciée et réflexive, l'autre plus physique et immersive.

Flamme éternelle : présence, production, gratuité, non-programmation

A la différence de *Nouvelles histoire de fantômes*, *Flamme éternelle*, l'exposition conçue par l'artiste suisse >Thomas Hirschhorn, n'est pas absente d'oeuvre d'art, bien qu'elle interroge également l'exposition comme medium. Ici, l'oeuvre d'art est le projet dans sa globalité. *Flamme éternelle* est, pour son concepteur, « une sculpture dédiée qui ne s'arrête jamais », à l'image de la pensée. Elle est un processus, une rencontre plus qu'une production matérielle tangible. La nature incertaine et vivante du projet nous place face à un doute : peut-être se passera-t-il quelque chose, peut-être pas...

Thomas Hirschhorn nous propose un décor : 2000 m² livrés à l'activité humaine et compartimentés en différents espaces par des empilements de près de 15000 pneus : une bibliothèque, une vidéothèque, un espace d'accès à internet, un atelier, un journal, un bar et deux foyers destinés aux discussions entre le public et les quelques 200 penseurs (philosophes, sociologues, écrivains...) invités par l'artiste à ouvrir un débat dans cet espace public. Penser, se nourrir, se documenter, se parler, se reposer : Hirschhorn a souhaité répondre à un certain nombre des fonctions vitales de l'homme. Mais l'artiste précise d'emblée : « Flamme éternelle n'est pas une exposition interactive, c'est un travail actif ». Hirschhorn a toujours refusé toute invitation rétrospective, préférant se placer dans le temps présent. Il propose ainsi dans le cadre de la saison « L'Etat du ciel », une sorte d'atelier provisoire et précaire (seuls des matériaux simples et accessibles sont employés à la construction de l'environnement), un espace pour réfléchir, un espace de vérité.

>Thomas Hirschhorn (né en 1957): Au cours des années 1990, le travail artistique de Thomas Hirschhorn pris principalement deux orientations: l'expression d'un fan à l'égard d'artistes et d'auteurs de la première moitié du XX^{ème} siècle et une réflexion critique sur la société de consommation globalisée. Avec les années 2000, les représentations littérales de ces interconnexions globalisées ont laissé la place à une esthétique plus violente, appuyée par des photographies de corps mutilés prises dans le contexte de conflits internationaux. Avec l'apparition de la figure humaine au travers de ce type de représentations, Hirschhorn devint plus virulent à l'égard de l'idéalisation du système démocratique – une idéalisation où le terme de démocratie opère, selon lui, un glissement de sens menant à une idéologie occidentale héritée du temps de la Guerre Froide et légitimant l'ingérence pratiquée par certains états et l'état actuel de guerre globalisée. Cette posture engagée fut alors comparée à celle de certains artistes d'Europe Centrale et Orientale ayant le même raisonnement après le déclin de l'ère soviétique. Les ramifications « physiques », notamment par des bras de films aluminium, disparaissent dans les années 2000, laissant place à des ramifications plus subtiles, intellectuelles, laissées à l'attention des visiteurs. Hirschhorn fait une distinction entre implication et participation dans l'art, privilégiant la première option à la deuxième, trop passive selon lui. Il précise que son travail n'est pas particulièrement interactif, mais qu'il doit pousser les visiteurs à s'impliquer intellectuellement.



Thomas Hirschhorn, *24h Foucault*, 2004. Vue de l'entrée du Palais de Tokyo.

Pour *Flamme éternelle*, Thomas Hirschhorn réactive un de ses protocoles d'exposition, un type de projet qu'il nomme : Présence / Production, où la production se fait précisément par la présence, privilégiée à tout autre production matérielle. Dans cette typologie de dispositifs fonctionnels, c'est la véritablement la présence de l'artiste et la rencontre entre des écrivains, des poètes, des chercheurs et le public qui accomplissent le projet. On dépasse donc ici l'opposition habituelle entre la présence de l'oeuvre dans l'espace d'exposition et l'artiste en action à l'abri des regards, la posture de Hirschhorn relevant presque de la performance avec une présence de sa part de midi à minuit, pendant les 52 jours de son exposition.

« Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ont créé un espace d'accueil rêvé pour l'art, rêvé pour une oeuvre d'art et rêvé pour un artiste. [...] L'architecture du Palais de Tokyo incite les visiteurs à être mobiles, attentifs et à rester éveillés. [...] Le Palais de Tokyo est un espace qui crée les conditions pour que l'oeuvre d'art soit en confrontation, en dialogue direct et à hauteur des yeux. »

Thomas Hirschhorn à propos de *24h Foucault*, présenté dans le cadre de la Nuit Blanche de l'art contemporain en 2004 au Palais de Tokyo.

Parallèlement à ses projets présentés dans des lieux dédiés à la culture, Hirschhorn a, tout au long de sa carrière, investi divers espaces publics, à l'instar de son récent *Gramsci Monument* (2013) dans le Bronx à New York. Avec *Flamme éternelle*, l'espace public est aménagé à l'intérieur d'une institution. Or le Palais de Tokyo fut réhabilité par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal en 2002 puis en 2012, en un lieu suffisamment ouvert pour qu'il évoque aux visiteurs et aux artistes qui l'investissent, la place publique comme lieu propice à la réflexion et au débat.

L'esthétique pauvre employée par l'artiste - notamment sa manière de recouvrir le mobilier récupéré de scotch afin de lui retirer tout attribut esthétique renforçant ainsi sa fonction usuelle - et l'accumulation massive de pneus évoquent le lieu d'occupation et même la contestation sociale. De plus, l'absence de programme pré-défini et les potentiels moments de flottement ne nous permettent pas d'envisager *Flamme éternelle* comme une manifestation culturelle, mais davantage comme un événement improvisé, où la recherche de l'efficacité a été laissée de côté.

Flamme éternelle, à l'image du travail de Hirschhorn, est donc une exposition-oeuvre d'art indissociable du lieu investi et du temps imparti au projet, sans contrôle, ni obligation, où l'unique production est la réflexion menée par les intervenants et le public.



Place Maidan à Kiev, hiver 2014.



Grève générale à La Paz (Bolivie), hiver 2013.

Aujourd'hui, le monde est mort [*Lost Human Genetic Archive*] : un décor de fin du monde

L'exposition de l'artiste japonais Hiroshi Sugimoto *Aujourd'hui, le monde est mort* [*Lost Human Genetic Archive*] peut sembler plus conventionnelle dans sa proposition (présence d'oeuvres, de productions, d'une collection), mais la mise en espace de l'exposition demeure singulière. En effet, la scénographie invite le visiteur à déambuler dans un monde aux allures post-apocalyptiques, où l'on regarde l'histoire depuis le futur: une scénographie au service d'une fiction narrative donc.

L'exposition est en fait constituée d'une trentaine de scénarii, chaque scénario étant raconté par un personnage fictif (un homme politique, un apiculteur, un paléontologue, un illuminé, etc.) expliquant les raisons de la disparition de l'espèce humaine de la surface de la Terre. Dans ce projet inédit de l'artiste, la mise en scène des oeuvres et objets participe à créer de cette narration, par exemple au travers de la verrière du bâtiment brisée par la (supposée) chute d'une météorite. Ainsi l'artiste évoque à la fois les ruines d'un monde après sa destruction, mais aussi la possibilité de l'émergence d'une nouvelle forme de vie, en référence à la théorie de la >lithopanspermie.

>**Lithopanspermie** : Théorie considérée aujourd'hui par plusieurs scientifiques comme une hypothèse plausible de l'apparition de la vie sur Terre, la lithopanspermie fut proposée dès l'Antiquité par le philosophe Anaxagore (500-428 av. JC). Elle consiste à avancer l'idée que la vie serait arrivée sur notre planète par le biais des chutes de météorites.



Hiroshi Sugimoto, *167 Olympic Rain Forest*, 2012. Courtesy Gallery Koyanagi, Tokyo

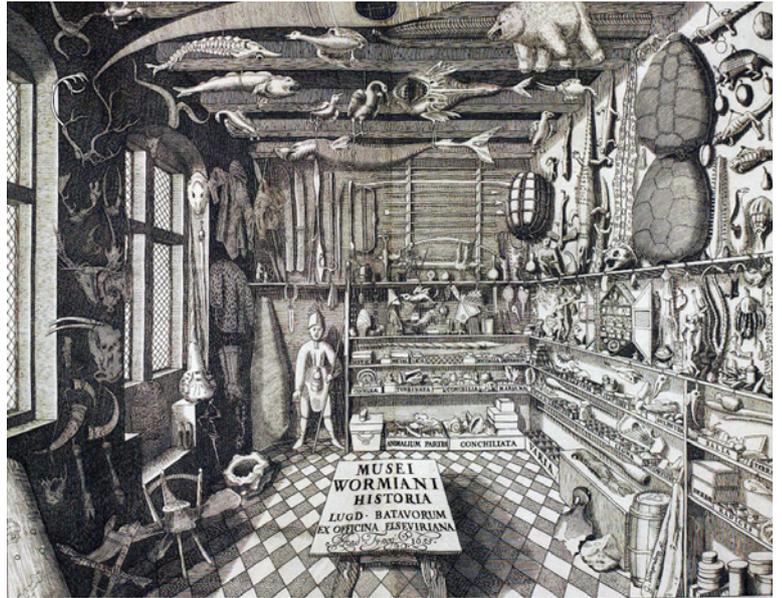
Aujourd'hui, le monde est mort [*Lost Human Genetic Archive*] est une nouvelle facette d'une exposition que >**Hiroshi Sugimoto** élabore depuis une dizaine d'années en juxtaposant ses collections d'objets, provenant d'époques et de cultures disparates, et ses oeuvres photographiques. Les objets de sa collection sont « ses doubles », explique-t-il, et lui sont indispensables en tant que sources d'enseignements qui lui permettent de renouveler son art.

L'originalité de l'exposition, dans sa composition, est de convoquer tant les arts visuels que la science ou la littérature. Ainsi les récits sont exposés au même titre que les oeuvres d'art. Chaque séquence de l'exposition est la mise en scène d'un scénario, notamment au travers d'un texte marouflé sur les cimaises de l'exposition et reprenant la fameuse phrase d'introduction du roman d'Albert Camus (1913-1960), *L'Étranger*: "Aujourd'hui, maman est morte". Chaque scénario est aussi interprété par une série d'objets ou d'oeuvres d'art, parmi lesquels des allusions récurrentes au théâtre traditionnel japonais, rappelant que la théâtralité autorise une interprétation réinventée de soi.

>**Hiroshi Sugimoto** (né en 1948) : Cet artiste vivant entre New York et Tokyo explore, au travers de son oeuvre où la maîtrise technique se double d'une solide armature conceptuelle, la nature du temps, de la perception et les origines de la conscience. Parmi ses séries photographiques les plus célèbres, on peut citer les *Dioramas* (1976-), des photographies, prises dans les muséums d'histoire naturelle américains, d'animaux empaillés mis en scène dans leur environnement naturel reconstitué, les *Theaters* (1978-), obtenues en exposant la pellicule photographique pendant l'intégralité de la durée de la projection d'un film, ou encore les *Seascapes* (1980-) qui capturent l'essence de paysages marins du monde entier en n'en retenant que les éléments fondamentaux, l'air et l'eau.

Les fossiles, véritables dispositifs pré-photographiques d'enregistrement du temps pour l'artiste, participent au rassemblement hétéroclite et inédit d'objets curieux et confère à l'exposition des allures de cabinet de curiosités.

D'autre part, les murs de l'espace d'exposition recouverts de tôles ondulées érodées, un sentiment d'abandon et la présence du lierre semblant vouloir envahir les lieux contribuent à évoquer l'**esthétique romantique de la ruine**. Ainsi, le décor immersif invite à une humeur mélancolique rendant plus évidente la disparition des choses qui nous étaient chères.



Gravure présentant une vue du cabinet de curiosités du physicien et antiquaire danois Olaus Wormius (1655).

>L'esthétique romantique de la ruine : A la renaissance, le goût des ruines est le signe d'un retour à l'esthétique antique, le symbole de la fragilité de l'existence et du primat de la nature sur la culture. Au 19^{ème} siècle, qui voit se développer la pratique des fouilles archéologiques de manière plus scientifique, la ruine est davantage assimilée à la vanité des choses de la vie, remettant en perspective la vie de chaque individu, à l'échelle d'une temporalité plus vaste qui le dépasse. La réapparition du thème de la ruine dans l'art contemporain se dégage d'une fonction élogiaque, préventive et commémorative, se dissocie d'une contemplation tragique de l'effondrement et de la disparition du monde sensible. Alors que les artistes du passé représentent un ordre humain soumis à une transcendance dont il ne peut changer ni l'ordre ni la logique, l'artiste contemporain, avec le renouveau de l'esthétique des ruines modernes, semble conquérir une capacité d'agir sur la matière dégradée par le temps, de construire, de « refonctionnariser » des éléments du réel.



Caspar David Friedrich, *Les Ruines d'Eldena*, 1875.



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

Plus réel que la réalité : l'artiste comme inventeur de temps

Nouvelles histoires de fantômes : la réminiscence des images

Si l'exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger nous plonge dans le passé - au travers d'archives et d'extraits de films que l'on peut qualifier de *classiques* et par le biais d'une recherche qui s'appuie sur la collection et l'analyse de signes et de gestes répétés - d'autres temporalités émergent également dans ces multiples réagencements d'images et d'expositions. La mise à jour du projet dans sa nouvelle version va de paire avec l'actualisation permanente des images mentales qui se créent dans l'esprit du spectateur à la lecture des images projetées et collées de l'exposition. La ligne du temps de l'exposition nous plonge dans le passé à travers une présentation dans le présent qui engendre des relectures conditionnelles, et donc futures.

Georges Didi-Huberman est philosophe et historien de l'art. Il travaille cette matière maléable qu'est l'Histoire à partir de sources visuelles, de reproductions d'œuvres principalement. L'image est son sujet de discussion, son support de réflexion, mais également son vecteur de pensée. C'est donc à travers l'agencement de ces sources que de nouvelles idées peuvent émerger. La reprise du dispositif de l'*Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, à l'œuvre dans *Nouvelles histoires de fantômes*, donne *forme* au cerveau de l'historien. Le visiteur est invité à se confronter à une lecture de l'Histoire d'ordinaire invisible, fantomatique, que seul l'agencement de l'auteur permet de faire ressurgir. Cette lecture est celle des images dans l'espace, dans lequel notre regard et notre corps se déplacent. Chaque image peut donc être assimilée à un signe et entrer dans une composition logique qui fait sens. Ce dialogue entre les images permet au spectateur d'entrer en résonance avec la pensée et l'intention de Didi-Huberman. La narration n'est cependant pas linéaire et privilégie une hypertextualité dialectique*, c'est-à-dire qu'un développement logique est amorcé entre les images, mais celles-ci fonctionnent également comme autant de renvois encyclopédiques. Elles tirent le visiteur vers d'autres univers, d'autres lectures de l'exposition. Ainsi, la version que nous propose Georges Didi-Huberman nous emmène dans d'hypothétiques reconfigurations spatiales, futures et passées.

C'est ce qu'amorce aussi le travail d'Arno Gisinger au sein de *Nouvelles histoires de fantômes*. Il s'intéresse aux montages d'images, c'est à dire à ce qui advient des collisions entre ses clichés : de nouvelles histoires en somme. Ses photographies de *Atlas, Suite* présentent une variété d'objets (cartons d'emballage, œuvres, documents, etc.) qui renvoient à une diversité de statuts, mais également de temporalités. Il y a là réminiscence d'une exposition passée ainsi que sa réactualisation en tant qu'œuvre (sa transformation en œuvre). *Atlas, Suite* est composée de vues de l'exposition « Atlas » (Hambourg, 2011) qui ne sont pas des documents d'archives - le cadrage des images les en éloigne - ainsi que de vues inédites antérieures et postérieures à la temporalité de l'évènement de référence, à savoir le montage, le démontage ou l'emballage.

« Il faut donc que [la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. »

Charles Baudelaire au sujet de la photographie,
Salon de 1859.

Le tout participe au présent de l'exposition présentée au Palais de Tokyo, qui entre ainsi en conversation avec sa version précédente. Cette conversation entre les différentes temporalités d'une même exposition reproduite sous différentes formes crée une **>uchronie** dans laquelle l'exposition est constamment refaite en pensée, telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été. Ce cheminement dans l'esprit du spectateur coïncide avec son déplacement dans l'exposition et la lecture que chacun fait des images et de leurs montages.

> Uchronie : Terme inventée par le philosophe français Charles Renouvier pour son ouvrage de 1857, *Uchronie*, (l'utopie dans l'histoire). Selon Renouvier, l'auteur d'une uchronie «écrit l'Histoire, non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être». Le mot désigne donc un temps qui n'existe pas, un non-temps. L'uchronie développe des suites fictives, elle est au temps ce que l'utopie est au lieu.

Flamme éternelle : le présent de l'exposition

“Je pense mon travail comme un outil pour connaître le monde, un outil pour me confronter à la réalité, et un outil pour me sentir dans mon temps.

[...] Faire de l'art, ce n'est pas utopique, ce n'est pas rêver ou échapper à la réalité. Je veux neutraliser la distance et la différence entre Utopie et Réalité”.

[...] Je veux essayer de faire un travail plus réel que la réalité et je veux lui donner une forme plus réelle que la réalité elle-même. La vérité de ne peut-être atteinte dans l'Art que “sans-tête”, par des rencontres aléatoires, des contradictions mystérieuses. »

Thomas Hirschhorn, Palais Magazine n°19



Vue d'un des «foyer » dans *Flamme éternelle*.

Thomas Hirschhorn est de langue allemande, et même s'il dit ne pas lire très souvent, il a une structure intellectuelle qui est celle de la dialectique, c'est-à-dire qu'une *situation* met en rapport les choses. Et c'est cette mise en rapport qui peut faire advenir quelque chose de nouveau. Ainsi, le temps présent s'incarne chez lui par la nécessité de la présence comme réalisation de l'œuvre. Dans le sillage de la démarche des architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui furent en charge des deux phases de réhabilitation du Palais de Tokyo en 2002 et 2012 (> voir Scolab #spécial Architecture / 2012-2013), seule la présence des artistes et du public, de même que la nécessité d'habiter un environnement donné peuvent influencer sur un choix scénographique qui demeure le cadre de ce qui va s'y dérouler. L'œuvre n'est donc pas présente en l'absence d'activité humaine. L'idée de Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », est ici extrapolée au rôle que tiennent les artistes, intervenants, personnels et visiteurs qui participent de la réalisation de l'œuvre.

Thomas Hirschhorn se refuse par ailleurs à toute rétrospective : il n'y a ainsi pas de retour en arrière, pas de sélection de ce qui serait plus exceptionnel, plus valorisant ou plus qualitatif. Il n'y a que la nécessité de continuer à s'inscrire dans le présent. « Qualité : non !, énergie : oui ! », tel est le leitmotiv de l'artiste. C'est l'énergie, la dynamique de l'exposition qui l'anime et finalement la constitue. Dans cette perspective, la reproduction d'une oeuvre qui a déjà eu lieu n'est pas envisageable, car comme l'artiste le précise : « À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose, l'ici et le maintenant ».

De cette manière, Hirschhorn réintroduit le concept d'*aura** de l'oeuvre (> voir ANNEXE), si chère à Walter Benjamin (1892-1940), où le *hic et nunc* [ici et maintenant] vient se conjuguer à une exposition, de la même manière que le lien social et le pouvoir politique. Il résout ainsi la problématique de la reproductibilité de l'oeuvre et de sa valeur culturelle, car elle ne peut s'incarner que momentanément et ne peut être conservée.

Flamme éternelle établit une terminologie commune à l'art et la philosophie. Selon Hirschhorn, « l'art et la philosophie ne sont pas les mêmes choses, mais ils *peuvent* la même chose », à savoir « amener quelque chose qui n'est pas là, quelque chose qu'il faut activer, que nous pouvons activer ». L'art et la philosophie se réalisent ainsi dans le présent, à travers la lecture et l'énonciation.

De cette *Présence/Production*, comme la nomme l'artiste, on ne contrôle pas le résultat et il n'en découle non plus de *Contrôle/Qualité*. L'artiste revendique sa démarche expérimentale : « Je veux faire une expérience, c'est-à-dire une chose à l'issue incertaine ». Ainsi, ne se met en place aucune discrimination vis à vis de ce qui aurait été produit par le passé. L'expérience présente englobe tout sans exclusivité, même ce qui peut *rater*.

Aujourd'hui, le monde est mort [Lost Human Genetic Archive] : le futur en marche

Quelles traces peut-on supposer que l'homme laissera sur Terre après sa disparition ? Tel est le point de départ de l'environnement narratif imaginé par Hiroshi Sugimoto.

L'artiste japonais joue ainsi lui aussi des temporalités et des possibles dans son exposition-installation. Il nous transporte dans des futurs hypothétiques imaginant la fin de l'espèce humaine. A partir d'allers-retours entre les vestiges de civilisations passées et l'incertitude du futur, il développe une trentaine de scénarii de science-fiction racontés par des personnages fictifs. Alors que Georges Didi-Huberman nous présente ce qui aurait pu être, Hiroshi Sugimoto nous fait lui de multiples propositions de ce qui pourrait advenir. S'il s'appuie sur une esthétique du passé, la ruine, mais c'est clairement dans le futur qu'il nous projette à travers ses fictions. La ruine lui sert de support à ses projections, comme pour mieux les ancrer dans une réalité que nous connaissons.



Paul Klee, *Angelus novus*, 1920. Ce tableau acquis par W. Benjamin représenta pour lui le concept d'*aura* et d'*hic et nunc*.



Spinous Acidaspis (*Boedaspis ensifer*), ordovicien (435-505 million d'années), vallée de la Volkhov, Russie. Courtesy de l'artiste.

L'omniprésence des fossiles dans l'exposition semble insister sur la temporalité toute relative (pour ne pas dire dérisoire) de l'échelle d'une vie humaine au regard des ères géologiques. Cette observation, non dénuée d'humour, place l'Homme et l'agitation qu'il produit au coeur d'une situation tragi-comique, appuyée par les nombreuses allusions au théâtre traditionnel japonais. Volontairement ou non, cette échelle infime du temps qu'est la vie d'un homme se trouve accentuée davantage encore par l'absence d'éclairage artificielle dans son exposition et la nécessité, donc, de la découvrir à la torche en soirée, soulignant de la sorte le rapide rythme jour/nuit qui ponctue nos vies individuelles?

Sugimoto procède donc à la mise en place d'une distance nous permettant de mieux juger notre époque, une distance nous permettant, paradoxalement, d'accéder plus aisément à une vérité, une réalité. Cette question de la distanciation est aussi au coeur du travail photographique de l'artiste, à propos duquel il écrit : «L'oeil humain est irrémédiablement entaché par le désir. Il est habitué à voir ce qu'il veut voir, comme il veut le voir, si bien que votre oeil fonctionne de fait comme un projecteur manifestant son propre monde sur cet écran blanc. [...] L'appareil photo, cet oeil sans tache, voit le monde exactement tel qu'il est.» Il est capital de comprendre, dans la démarche de l'artiste, sa croyance en une vérité «sans artifice», éternelle et indépendante de toute humanité.



Kososhimen, époque de Muromachi (15^{ème} siècle). Courtesy de l'artiste.

Ainsi, nous sommes confrontés, au travers de cette deuxième partie de la saison «L'Etat du ciel» à trois formes d'exposition qui inventent une nouvelle temporalité pour parler du réel. La dimension temporelle de ces trois événements les inscrit dans l'Histoire et leur confèrent une consistance que les images n'ont parfois pas (projections, collages temporaires, etc.). L'épaisseur de ces expositions se dessine dans l'espace investi par le visiteur et dans les temporalités (même conditionnelles) investies par les images, qu'elles soient mentales ou photographiques.

De cette conception de l'image ayant un potentiel d'action sur notre perception sur le réel, notamment par la perte de l'aura, on peut faire basculer l'art dans des implications *réellement* sociales et politiques - c'est ce que se propose d'analyser la dernière partie de ce dossier.

Changer la réalité : engagements et postures de l'artiste

« Les images ouvrent un espace de résistance. »

Walter Benjamin

Dans l'installation *Mnémosyne 42* de Georges Didi-Huberman, sont regroupées diverses images en mouvement dont l'observation attentive nous invite à une réflexion sur le statut de chacune d'entre elles. Par qui sont-elles réalisées? Dans quel but? Et pour quel destinataire? On dissocie ainsi progressivement les fictions des documentaires, des reportages, de la vidéo d'art et d'essai, et du film de propagande. Ces sources multiples de création cinématographique posent une question fondamentale : le point de vu de l'opérateur. Les choix adoptés par l'auteur pour créer une forme est déjà une prise de position en soi. Un engagement par rapport à l'histoire ou à des faits de société, tels qu'ils nous parviennent par le discours commun, institutionnel, médiatique.

Le film de propagande, *Le cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein, est, par exemple, une commande du gouvernement soviétique pour commémorer le vingtième anniversaire de la révolution de 1905. Il retrace le récit de la mutinerie d'un navire de guerre, le *Potemkine*, lors d'une révolte populaire contre le régime du Tsar dans le port d'Odessa en 1905. Le réalisateur n'a que 26 ans lorsqu'il réalise ce film, mais déjà on retrouve les éléments qui font la force de son cinéma, ce qu'il nommera lui-même le « cinéma-poing », dans lequel le montage confère une grande intensité dramatique aux images. Sa gageure était de trouver une façon de montrer la foule, d'exprimer le caractère collectif de la colère. Il fit ainsi le choix de plans immersifs, afin d'embrasser en même temps le collectif et les individus.



Sergueï Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925.

Au-delà de la souffrance qu'induit la perte d'un proche, la lamentation, au coeur de la *Planche n°42* de Aby Warburg et du *Mnémosyne 42* de Didi-Huberman, ressemble surtout à un passage rituel au cours duquel les civilisations s'organisent et où prennent progressivement forme une histoire de la lutte et des révolutions, au travers du passage d'un peuple en larmes à un peuple en armes après une injustice. Et c'est finalement l'histoire perpétuelle des révolutions qui façonnent la grande Histoire.

On assiste ainsi au travers de cette constellation de films, à l'émergence, en filigrane, d'une transformation de la souffrance en une forme de revendication.



Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy*, 2004.
Vue de l'exposition au Centre culturel Suisse (Paris).

« Il ne s'agit pas de faire des films politiques, il s'agit de faire des films politiquement. »

Jean-Luc Godard

« Inviter Thomas Hirschhorn exige quelques convictions préalables parmi lesquelles la nécessité pour l'art d'aller au-delà. »

Jean de Loisy, président du Palais de Tokyo,
in « Journal Flamme éternelle » #1

« Je veux donner forme à la fin de l'idéalisation de la démocratie. »

Thomas Hirschhorn, « Swiss Swiss Democracy Preparatory Notes », 2004

Lorsque l'on circule dans les différents espaces de *Flamme éternelle* de Thomas Hirschhorn, l'esthétique de la récupération, les pneus, la tôle ondulée, les meubles recouverts de scotch d'emballage, ainsi que les banderoles évoquent une forme d'habitation précaire, empreinte d'une esthétique de la lutte et des lieux d'occupation. Et les visiteurs sont effectivement invités à se rassembler autour de la *flamme* pour, au mieux, réunir leurs idées, établir des constats, écouter des penseurs, des artistes, des poètes et des philosophes. La flamme n'est éternelle que si elle est entretenue - le point de départ étant « l'amitié », « l'accord » passé entre les artistes, les poètes et les philosophes pour faire vivre la flamme. Pour Hirschhorn, le projet devient possible lorsqu'il est moralement assumé et concrètement habité par toutes les parties en jeu : intervenants, public, institution. Un autre leitmotiv de l'artiste : « Qualité=NON ! / Energie=OUI ! » L'exposition, en forme de manifeste radical, tente de redonner ses lettres de noblesse au collectif et au partage.

Les projets de Thomas Hirschhorn sonnent souvent comme des manifestes*, où un positionnement de l'artiste se fait par le refus: on sait ce que l'on ne veut pas, mais on n'est pas tout à fait certain de ce vers quoi on va - un peu à la manière du sculpteur retirant progressivement la matière pour tendre vers un but incertain.

Le choix de l'accumulation des pneus, omniprésents dans son installation est loin d'être anodin. Cet objet du quotidien, bien que produit en série, possède pourtant des qualités propres : densité, empreinte, traces et usures accumulées au fil des multiples voyages. Il est le symbole du mouvement, des échanges entre les frontières. Le pneu mène une vie de voyage et il est aussi le symbole d'une vie à l'heure de la mondialisation, où tout s'accélère : le flux des échanges commerciaux, mais aussi des rumeurs, ainsi que des idées. Hirschhorn détourne ces objets en les privant de vitesse. Désolidarisés de leurs véhicules, il n'ont plus de but, s'arrêtent et invitent le visiteur à se poser pour réfléchir sur des sujets divers, en dehors de toute recherche de résultat, d'objectif, autour de cette *flamme* jamais tranquille, dans ce qui ressemble à une agora et qui renvoie aux formes primitives de la démocratie, comme le tout début d'une organisation collective.

Pour Hirschhorn, l'idée d'une démocratie authentique et exigeante implique un rapport particulier avec le public de son exposition. D'une part, la gratuité d'accès est inévitable - d'autant plus si le visiteur ne sait pas ce qu'il va voir. Il en a déjà été question plus haut dans ce dossier, mais au-delà de l'accès à l'exposition, c'est l'accès à la culture qui est ici repensé. Créer un espace propice à la mise en rapport des forces qui constituent la société, c'est aussi accepter tous les visiteurs, jusqu'aux sans-abris. La fréquentation des projets de Hirschhorn par cette catégorie de public est très caractéristique de son travail - un point qu'il explique par la raréfaction d'espaces de rencontre ailleurs dans nos villes. L'espace d'exposition devient par ce principe un espace de réalité, car il est un espace de vérité : l'exposition est à l'image de la société. La posture de l'artiste n'est pas naïve, mais plutôt concrète, objective : il souhaite simplement créer un espace propice à la mise en rapport des forces qui constituent la société, afin de les révéler. Ni plus, ni moins.

GLOSSAIRE

* **aura** : Walter Benjamin introduit le terme d'*aura* en 1931 dans son essai *Petite histoire de la photographie*, pour caractériser la spécificité de l'œuvre d'art unique. Il définit l'*aura* comme « l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité ». Pour illustrer son propos, il donne l'exemple d'un observateur admirant une chaîne de montagnes un jour d'été. Le sentiment qu'il ressent à un moment précis ne pourra pas être reproduit parce qu'il est impossible de reproduire cet instant. La reproductibilité technique a donc pour conséquence la perte de l'*aura*, parce que la copie acquiert une autonomie vis-à-vis de l'original par le fait que l'œuvre est placée dans de nouveaux contextes, et qu'il devient possible de changer de point de vue, d'opérer des grossissements. De plus la copie opère un mouvement vers l'observateur et devient accessible dans des situations nouvelles, sortie de tout contexte historique et/ou spatial.

* **dialectique** : Méthode de raisonnement, de questionnement et d'interprétation qui consiste à analyser la réalité en mettant en évidence les contradictions de celle-ci tout en cherchant à les dépasser.

* **manifeste** : Dans le domaine des arts, un manifeste équivaut à une déclaration écrite et publique par un artiste ou un courant artistique, exposant un programme d'actions et de positions esthétiques, souvent à tendance politique. On peut ainsi citer parmi les manifestes historiques : le *Manifeste du Symbolisme* (1886), les *Manifestes futuristes* (1909, 1913), le *Manifeste Dada* (1916) ou encore le *Manifeste de l'art concret* (1930).

* **ready-made** : Combinant un constat pessimiste (« la peinture est obsolète ») et une fascination pour les objets industriels fabriqués en série, Marcel Duchamp (1887-1968) invente en 1916 le concept du *readymade* qui consiste à exposer un objet usuel et décréter qu'il s'agit d'un objet d'art. Ce geste novateur repositionne le

rôle de l'artiste sous un nouveau jour puisqu'il n'est plus forcément dans le faire, il peut se contenter de décider de détourner un objet. Nouveau mode d'expression artistique, le *readymade*, qui signifie « déjà fait », a la particularité de permettre au spectateur de s'intéresser à l'objet pour lui-même d'une part, et, d'autre part, de jouer avec les représentations mentales : la forme de l'objet exposé doit renvoyer à un concept et lui donner un nouveau sens. *Fontaine*, présenté au public en 1917, est un urinoir en porcelaine renversé, acheté par l'artiste dans un magasin et qu'il a signé « R. Mutt 1917 ». Cette pièce, considérée comme le premier *readymade* médiatique de Duchamp, passe pour être également l'une des œuvres les plus controversées du XX^e siècle.

* **rétrospective** : Dans le domaine des arts, on parle de rétrospective pour désigner tout événement culturel dédié au travail d'un artiste dont on retracerait tout ou partie de son œuvre

ANNEXE

« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule «Angelus Novus». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès ».

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire IX. Œuvres III*.
Traduction Maurice de Gandillac. Folio Essais page 434

"Flamme éternelle " est le titre de l'exposition que je propose pour le Palais de Tokyo. Il s'agit d'une œuvre d'art, d'une exposition dans une institution. Ce que je veux c'est créer dans une institution un espace public ou des moments d'espace public. Un espace de rencontres, de dialogues, de confrontations. Un espace pour être, pour rester, pour passer du temps et un espace pour réfléchir. "Flamme éternelle" n'est pas une exposition interactive, c'est un travail actif, un travail dont l'activité ne s'arrête jamais. Cette activité est l'activité de la réflexion. Le titre de cette œuvre vient de là ; "Flamme éternelle" de la pensée, "Flamme éternelle" de l'art et de la philosophie, "Flamme éternelle" de la poésie, de ce qui nous dépasse, de ce que je ne comprends pas. " Flamme éternelle " est aussi le feu qui reste vivant, le feu des idées, des concepts, des projets. "Flamme éternelle" c'est aussi le Foyer autour duquel on se retrouve pour se réchauffer, pour dialoguer et se sentir moins seul, échanger ses idées, ses projets, pour confronter ses positions. "Flamme éternelle" est aussi un signal . C'est le signal que quelque chose n'est pas éteint, que quelque chose est nourri et entretenu, que la forme est toujours là. C'est un signal qui signifie qu'il y a quelqu'un qui veille, qui est présent, qui ne s'endort pas, qui reste éveillé, lucide et attentif. Cette flamme peut s'appeler : Je crois en l'art et je crois en la philosophie. "Flamme éternelle" est une proposition universelle. Il y du Feu, il y a une Flamme, on s'approche, on se met autour : l'échange peut commencer, hors annonce, hors planning et hors "timetable". Il ne s'agit pas d'une manifestation culturelle, il s'agit d'une œuvre d'art. L'œuvre d'art ne doit pas fonctionner. L'œuvre d'art est sans contrôle, sans obligation de résultat. Mais l'œuvre d'art, parce que c'est une œuvre d'art peut créer des moments magiques et merveilleux de vérité. Des moments furtifs inattendus et secrets. "Flamme éternelle" veut être une manifestation concrète d'art dans une institution qui est capable par la présence et la production de créer des moments d'espace public. C'est ça le défi de ce travail. Les moments d'espace public sont les moments ouverts, précaires où l'utopie se superpose à la réalité et où l'autonomie de l'Art s'affirme à chaque instant dans des moments imprévus. Les moments de l'espace public sont aussi les moments intenses où l'Autre peut être touché, où l'Autre n'est pas spectateur, public ou audience mais entièrement et seulement l'Autre.

"Flamme éternelle" n'est que possible comme mouvement d'amitié, d'amour, d'espoir, d'avenir, de densification, de matérialisation, de contact et de conscience. De la conscience : "condition humaine" à chaque instant, à chaque moment dans la réalité totale et absolue. Plus réelle que la réalité même. Je veux créer cet espace de rêve concret. Je veux le créer avec des Formes, avec de la Présence et avec de la production. Je veux que "Flamme éternelle" soit Universel.

Thomas Hirschhorn, note d'intention pour « Flamme éternelle »



BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935.
- BISHOP Claire (coll.), *Thomas Hirschhorn : Establishing a Critical Corpus*, JRP Ringier, 2011.
- BUCHLOH Benjamin, *Thomas Hirschhorn*, Phaidon, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd. de Minuit, Paris, 2002.
- HIRSCHHORN Thomas, LEE Lisa, FOSTER Hal, *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, The MIT Press, 2013.
- SUGIMOTO Hiroshi, *L'Histoire de l'histoire*, Rikuyo-Sha Publishing, 2004.
- SUGIMOTO Hiroshi, MULLER-TAMM Pia, BROUGHER Kerry, *Hiroshi Sugimoto*, Hatje Cantz, 2010.
- SUGIMOTO Hiroshi, *Accelerated Buddha*, Editions Xavier Barral, 2013.
- *Sûtra du Lotus blanc de la Loi merveilleuse*, ca. 1^{er} siècle av JC - 1^{er} siècle ap JC.

ACTION ÉDUCATIVE

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

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

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

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

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

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

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

HORAIRES

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

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€