

PALAIS

*L'ÉTAT DU CIEL
(PARTIE 1)*

14 FÉVRIER -
7 SEPTEMBRE 2014

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES
GEORGES DIDI-HUBERMAN & ARNO GISINGER

MO'SWALLOW
DAVID DOUARD

TERRE DE DÉPART
ANGELIKA MARKUL

GLOSSAIRE / ANNEXES / BIBLIOGRAPHIE

#5

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.

Dans une première partie introductive, trois projets d'expositions constitutifs de la première partie de la saison « L'Etat du ciel » - *NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES*, *MO'SWALLOW* et *TERRE DE DÉPART* - sont présentés au lecteur.

Dans un deuxième temps se déploient quelques pistes thématiques communes aux différentes propositions artistiques. Encadrant le texte principal, des outils de références permettent par des apostilles de compléter ses connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé tandis qu'une flèche du temps déroule en bas de page une sélection de dates à venir, choisies au coeur de récits de science-fiction populaires pour la plupart, proposant ainsi un regard décalé sur notre rapport au temps et à la fiction.

En fin d'ouvrage, une annexe rassemble :

- un glossaire reprenant des notions plus génériques afférant aux arts visuels, à l'histoire de l'art et de l'exposition, aux techniques et aux matériaux ;
- une courte présentation de chacun des films sélectionnés par Georges Didi-Huberman pour son installation *Mnémosyne 42*.
- une bibliographie/filmographie contextuelle.

SOMMAIRE /

PRÉSENTATION DES EXPOSITIONS

NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES p.2
Georges Didi-Huberman
& Arno Gisinger

MO'SWALLOW p.6
David Douard

TERRE DE DÉPART p.8
Angelika Markul

DES ESPACES D'EXPOSITION HANTÉS p.10

L'HOMME DANS UNE PERSPECTIVE TEMPORELLE p.14

RÔLE DE L'ART ET POSTURE DES ARTISTES p.18

GLOSSAIRE p.20

ANNEXES p.21

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE p.27

NOUVELLES HISTOIRES DE FANTÔMES / Didi-Huberman & Arno Gisinger

14 FÉVRIER - 07 SEPTEMBRE 2014

Une exposition court sur la durée totale de la saison «L'État du ciel», il s'agit de *Nouvelles Histoires de fantômes* conçue par > **Georges Didi-Huberman** et > **Arno Gisinger**. Cette exposition, atypique par bien des aspects (absence de médiums classiques, posture analytique de l'artiste), explore les possibilités et les limites de l'atlas en tant que support d'une analyse. Elle se compose de quatre éléments que l'on pourrait qualifier d'*installations**, notamment en raison de leur caractère architectural et immersif. Sous la forme d'un hommage à l'œuvre de l'historien de l'art > **Aby Warburg**, ces éléments traitent de la vie fantomatique des images, des reproductions d'œuvres originales - sous entendu, ce qu'il advient d'elles au fil du temps. L'exposition invite le spectateur à une méditation sur l'histoire de l'art et sur notre perception des images en fonction de leur agencement.

> **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.

> **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 œuvres 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).

ABY WARBURG

MNEMOSYNE PLANCHE 42

Cette séquence vidéo, projetée dans un espace que l'on pourrait qualifier de « vestibule de l'exposition », est une plongée dans ce que l'on nomme la planche n°42 de l'*Atlas* > **Mnemosyne** d'Aby Warburg. Ce cadre de bois tendu de toile noire, sur laquelle sont épinglés près d'une vingtaine de reproductions d'œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance, date de 1929 et son titre complet est : *Pathos de la souffrance comme inversion énergétique (Pentée, Ménade au pied de la Croix). Lamentation funèbre bourgeoise, héroïsée. Lamentation funèbre religieuse. Mort du Sauveur. Sépulture. Méditation funèbre.*

L'enjeu du montage est de montrer l'énergie et le dynamisme propres aux gestes de la lamentation. Il illustre également la notion warburgienne - développée plus loin dans ce dossier - de « formules pathétiques » [*Pathosformeln*] qui se transmettent obstinément et souvent inconsciemment au fil de l'histoire culturelle.



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

2015

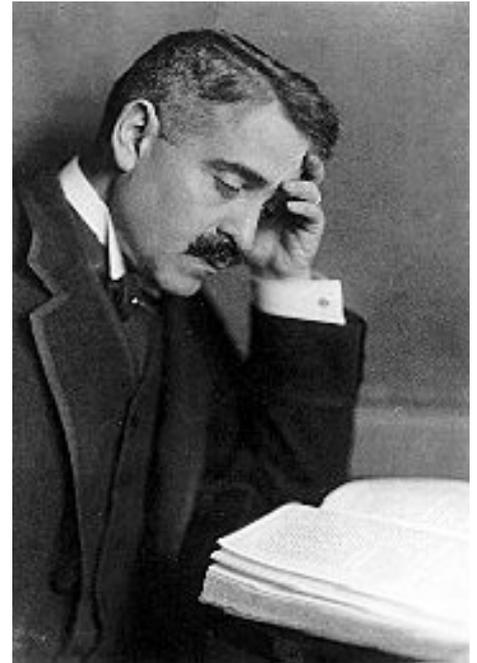
Mattel inonde le marché du jouet avec le hoverboard. (R. Zemekis, *Retour vers le futur 2*, 1989.

> **Aby Warburg** (1866-1929) : Héritier d'une puissante famille de banquiers hambourgeoise, il cède, à l'âge de treize ans, son droit d'aînesse à son frère Max. En contrepartie, ce dernier s'engage à lui acheter tous les livres dont Aby aurait besoin au cours de sa vie. Il se forme à la philosophie, à la psychologie ainsi qu'à l'anthropologie, tout en s'intéressant de manière transversale à l'étude des images. Après une thèse sur les sources antiques de Boticelli (1893), il part pour un long périple de New York à la côte Ouest des États-Unis, séjour au cours duquel il étudie notamment les rituels des Indiens Hopi installés en Arizona. Cette expérience le détourne davantage encore d'une conception esthétisante et formaliste de l'histoire de l'art et le conforte dans l'idée que l'art et l'anthropologie s'éclairent réciproquement. Ce voyage a aussi représenté pour Warburg une fuite hors de la civilisation occidentale - dont il s'agit pour lui de retrouver dans cette «enclave d'humanité païenne primitive» un état antérieur de conscience.

À son retour à Hambourg, il se lance dans la fondation d'une bibliothèque interdisciplinaire organisée d'après une classification par affinités électives laissant une large place à la fertilité des anachronismes. Mais son projet se trouve momentanément entravé par la terreur qu'il ressent face au contexte de la Première Guerre Mondiale qui le fait sombrer dans une grave psychose. Il est en effet interné de 1818 à 1824 au sanatorium Bellevue sur la rive suisse du Lac de Constance et n'en sortira qu'après avoir présenté au personnel et aux patients de la clinique une conférence scientifique sur le rituel du serpent chez les Indiens Hopi - conférence qui, tel un rite de passage, doit faire la démonstration de la santé mentale recouvrée de Warburg.

Revenu dans sa bibliothèque, il laisse ses réflexions et son intuition le conduire vers le montage d'un grand atlas d'images qu'il appelle *Mnemosyne*. Celui-ci prend la forme d'une série de planches de bois tendues de toile noire (79 au total, estime-t-on), sur lesquelles sont épinglées des reproductions d'œuvres d'art, des coupures de presse ou

encore des publicités. Warburg cherche à mettre en place un agencement, entre des images chargées de la mémoire culturelle de l'humanité, favorable à une tension psychologique forte, laissant percevoir les problèmes les plus fondamentaux de la culture occidentale. La libération de ces énergies a amené Warburg à comparer sa pratique de l'atlas à une «histoire de fantômes pour grandes personnes».



Aby Warburg, autour de 1900.



Salle de lecture de la bibliothèque de Aby Warburg à Hambourg. Aujourd'hui, l'ensemble des ouvrages de sa collection est conservé au Warburg Institute à Londres.

> **Mnemosyne** : Nom grec de la déesse de la mémoire et mère des neuf Muses. Mnemosyne est souvent représentée par une femme qui soutient son menton - attitude témoignant d'un état méditatif.

2019

La faune a presque disparu de la Terre ; des androïdes font office d'esclaves modernes. (R. Scott, *Blade Runner*, 1982)

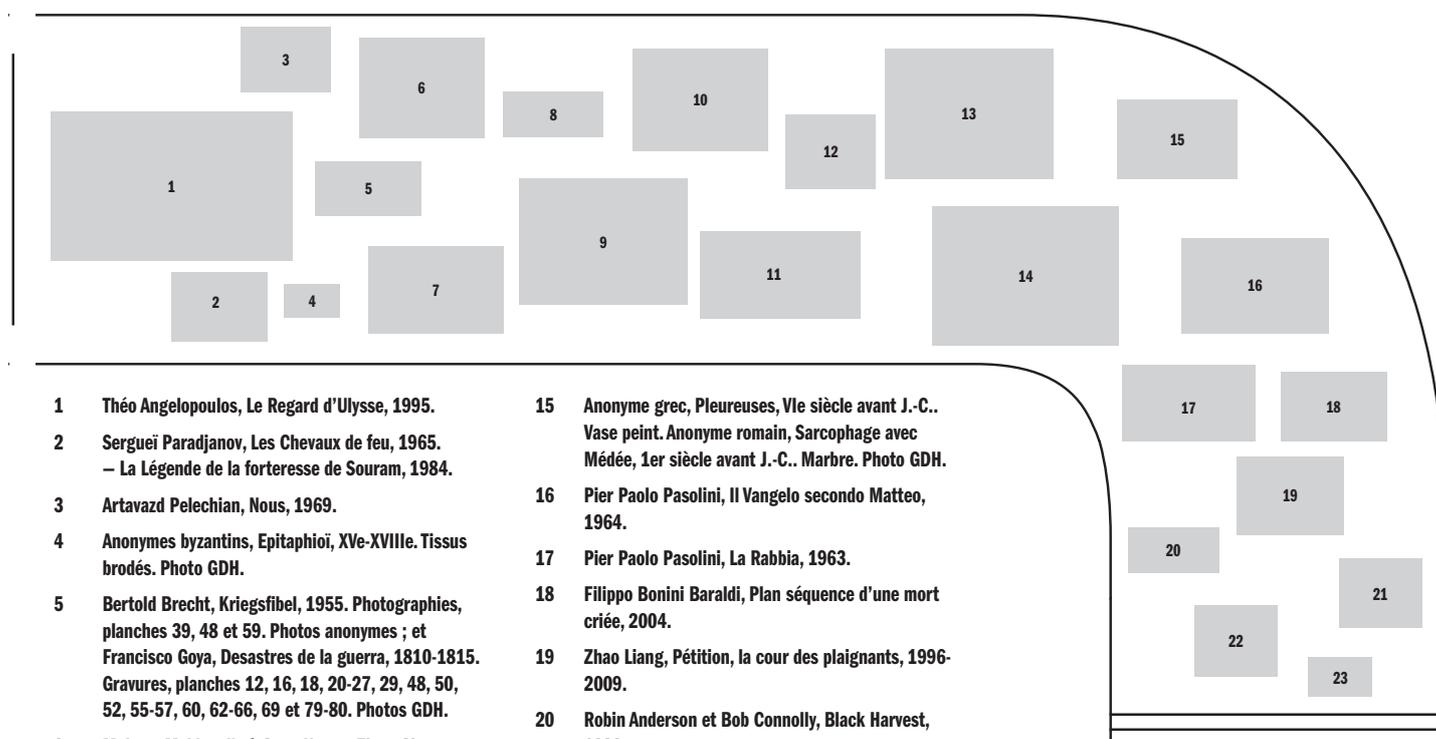
GEORGES DIDI-HUBERMAN

MNEMOSYNE 42

Mnémosyne 42 est un hommage à la planche n°42 de l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, consacrée aux gestes caractéristiques de la lamentation. L'installation est telle une mosaïque animée sur une surface au sol de 1000m² environ. Ce tapis d'images fait coexister de manière non hiérarchisée des extraits de documents aux statuts divers : films de fiction, reportages ethnographiques, archives de l'histoire culturelle et politique, photographies d'icônes byzantines ou références à l'art antique.

Tout comme pour la première version de la planche n°42, l'enjeu de cette réactivation contemporaine est de donner une idée de l'énergie déployée par les vivants autour de leurs morts. Georges Didi-Huberman a ainsi sélectionné un certain nombre d'images tirées de son *corpus* dédié à la lamentation, comprenant, lui, plus de 2600 illustrations visuelles ou sonores. Cette pratique de la citation a aussi pour but de rendre sensible la dialectique établie entre lamentation et revendication politique. Un *peuple en larmes*, comme le souligne l'auteur de l'installation, renferme un potentiel certain à devenir un *peuple en armes*. Ce geste d'émancipation qui résonne comme une demande de justice, se glisse en filigrane dans *Mnémosyne 42* jusqu'à aboutir à une possible interprétation politique de la planche d'origine...

Plan de l'installation *Mnémosyne 42* :



- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Théo Angelopoulos, <i>Le Regard d'Ulysse</i> , 1995. | 15 | Anonyme grec, <i>Pleureuses</i> , VI ^e siècle avant J.-C.. Vase peint. Anonyme romain, <i>Sarcophage avec Médée</i> , 1 ^{er} siècle avant J.-C.. Marbre. Photo GDH. |
| 2 | Sergueï Paradjanov, <i>Les Chevaux de feu</i> , 1965. – <i>La Légende de la forteresse de Souram</i> , 1984. | 16 | Pier Paolo Pasolini, <i>Il Vangelo secondo Matteo</i> , 1964. |
| 3 | Artavazd Pelechian, <i>Nous</i> , 1969. | 17 | Pier Paolo Pasolini, <i>La Rabbia</i> , 1963. |
| 4 | Anonymes byzantins, <i>Epitaphioi</i> , X ^e -XVIII ^e . Tissus brodés. Photo GDH. | 18 | Filippo Bonini Baraldi, <i>Plan séquence d'une mort créée</i> , 2004. |
| 5 | Bertold Brecht, <i>Kriegsfiel</i> , 1955. Photographies, planches 39, 48 et 59. Photos anonymes ; et Francisco Goya, <i>Desastres de la guerre, 1810-1815</i> . Gravures, planches 12, 16, 18, 20-27, 29, 48, 50, 52, 55-57, 60, 62-66, 69 et 79-80. Photos GDH. | 19 | Zhao Liang, <i>Pétition, la cour des plaignants</i> , 1996-2009. |
| 6 | Mohsen Makhmalbaf, <i>Once Upon a Time</i> , Cinema, 1992. | 20 | Robin Anderson et Bob Connolly, <i>Black Harvest</i> , 1992. |
| 7 | Vsevolod Poudovkine, <i>La Mère</i> , 1926. | 21 | Dominique Abel, <i>Aube à Grenade</i> , 1999. |
| 8 | Pier Paolo Pasolini, <i>Medea</i> , 1969. | 22 | Bas Jan Ader, <i>I Am too Sad to Tell You</i> , 1971. |
| 9 | Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, <i>Le Cuirassé Potemkine</i> , 1925. | 23 | Colita, <i>Carmen Amaya sur son lit de mot</i> , 1963. Photographies. |
| 10 | Jean Rouch, <i>Cimetières dans la falaise</i> , 1951. | | |
| 11 | Glauber Rocha, <i>Terra em transe</i> , 1967. | | |
| 12 | Alexandre Dovjenko, <i>Arsenal</i> , 1929. – <i>Id.</i> , <i>La Terre</i> , 1930. | | |
| 13 | Jean-Luc Godard, <i>Vivre sa vie</i> , 1962. | | |
| 14 | Harun Farocki, <i>Übertragung</i> , 2007. Vidéo | | |



G. Didi-Huberman, *Mnémosyne 42* (2012). Vue de l'installation au Fresnoy (Tourcoing).

2022

L'humanité l'ignore, mais elle est devenue cannibale. (R. Fleischer, *Soleil Vert*, 1973)

ARNO GISINGER

ATLAS, SUITE

En dialogue avec la manière dont Didi-Huberman appréhende Mnémosyne 42 - c'est-à-dire comme une chose qui entend demeurer à l'état de chantier et qui, lors de chaque réactivation, donne lieu à de nouvelles formes impermanentes - , Arno Gisinger propose une sorte d'essai photographique, un montage quasi cinématographique d'une suite d'images prises dans le cadre de l'exposition *Atlas* présentée à Hambourg en 2011.

Ce travail doit être perçu comme une réflexion sur le rapport entre les œuvres et leurs reproductions et sur l'exposition en tant que médium* - sur l'exposition à l'époque de sa reproductibilité technique, si l'on veut jouer de la référence au travail analytique de > **Walter Benjamin** dans son ouvrage *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935).



Arno Gisinger, *Atlas, Suite* (2012). Vue de l'installation au Fresnoy (Tourcoing).

> **Walter Benjamin** (1892-1940) : Philosophe et historien de l'art allemand, Benjamin introduit en 1931 la notion d'*aura* 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 l'instant lui-même. La reproductibilité technique a 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, qu'il devient possible de changer de point de vue, d'opérer des grossissements. Qui plus est, la copie va vers l'observateur, devient accessible dans des situations nouvelles et s'appréhende hors de tout contexte spatio-temporel.

ARNO GISINGER

SUITE BURCKHARDT

Ce diaporama montre le feuilletage d'un document précieux constituant une étape importante de la réflexion sur l'atlas en tant que médium. Il s'agit d'un vieux carnet transformé appartenant à > **Jacob Burckhardt**, conçu entre 1833 et 1836 et appelé *Alterthümer* [Antiquités]. L'historien y procéda à de nombreux montages rassemblant croquis, cartes et documents divers.

En dépit de la posture conventionnelle du lecteur adoptée ici, Arno Gisinger souligne le caractère anticipatif du document en question, tant du point de vue de son potentiel hypertextuel*, que de ses problématiques toutes cinématographiques.



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

> **Jacob Burckhardt** (1818-1897) : Historien de l'art et philosophe de la culture, ce spécialiste suisse de la Renaissance est considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire de l'art comme discipline savante. Sa conception individualiste de la culture, sa méfiance envers le fanatisme religieux ou politique et son admiration de la Grèce antique et de la Renaissance en font le grand maître du philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900).

2025

Les expéditions scientifiques vers Saturne sont désormais possibles. (J. Varley, *Titan*, 1979)

MO'SWALLOW / David Douard

14 FÉVRIER - 12 MAI 2014

L'exposition *MO'SWALLOW* de l'artiste > **David Douard** se répand à la manière d'une légende urbaine, une chronique fantastique et irrationnelle dont on ignore la mystérieuse origine. Le titre fonctionne comme une contraction des mots anglais *more swallow* [avaler plus]. Se transmettant d'un individu à l'autre jusqu'à alimenter et imprégner l'imaginaire collectif, la rumeur se déploie tel un virus dans la lecture du monde, réécrivant et perturbant l'histoire, transformant et contaminant le présent. Dans l'exposition, un texte constitué d'une multitude de paroles anonymes et un sein malade sont à l'origine de cette agitation, devenant les spectres activant et habitant l'ensemble des œuvres de leur troublante présence...

Parcours dense et lieu d'expériences, l'exposition procède par stimulations et appels à l'attention du visiteur, par échos formels également. Il s'agit tantôt pour le visiteur de reconnaître des sentiments dans un objet inanimé, tantôt de réexaminer sa capacité d'agir, de percevoir et de penser sa relation au monde.

> **David Douard** (né en 1983, vit et travaille à Paris) : L'artiste, en se penchant sur le pouvoir de la narration, comme échappée possible face à la réalité, traite d'un présent désenchanté et nous amène à nous interroger sur la spiritualité à adopter pour le rendre plus vibrant. Largement influencé par la période de l'adolescence, tant pour son principe de mutation que pour les références culturelles qui lui sont propres, David Douard conçoit souvent ses expositions comme des espaces saturés d'objets et d'informations, à la limite du grotesque, mais toujours propices à un basculement vers une narration.



Sick Saliva, 2013. Châssis d'écran TV, plâtre, métal, papier. Courtesy de l'artiste et High Art, Paris.

Le visiteur navigue ainsi entre assemblages, fontaines et vitres pour finir dans une chambre ovale où se trouve une œuvre de l'artiste japonais Tetsumi Kudo, qui a été l'un des premiers artistes à faire de la destruction de la nature et de l'homme par la pollution l'objet de son œuvre. La cage est un motif récurrent dans le travail de l'artiste japonais - objet que Douard reprend régulièrement en signe d'hommage.

> **Tetsumi Kudo (1935-1990)** : Ce peintre, sculpteur et performeur japonais, largement influencé par le contexte de l'ère nucléaire, a tout d'abord travaillé dans la mouvance des groupes néo-Dada qui, à Tokyo, dans les années 1950, cherchèrent un accord entre les performances et des installations offrant une importance nouvelle à l'objet. Le fond de ses recherches traite de la venue d'un homme nouveau ayant une conception inédite de la vie et de la mort.

2030

New York est recouverte d'un dôme protecteur. (W. Gibson, *Neuromancien*, 1984)

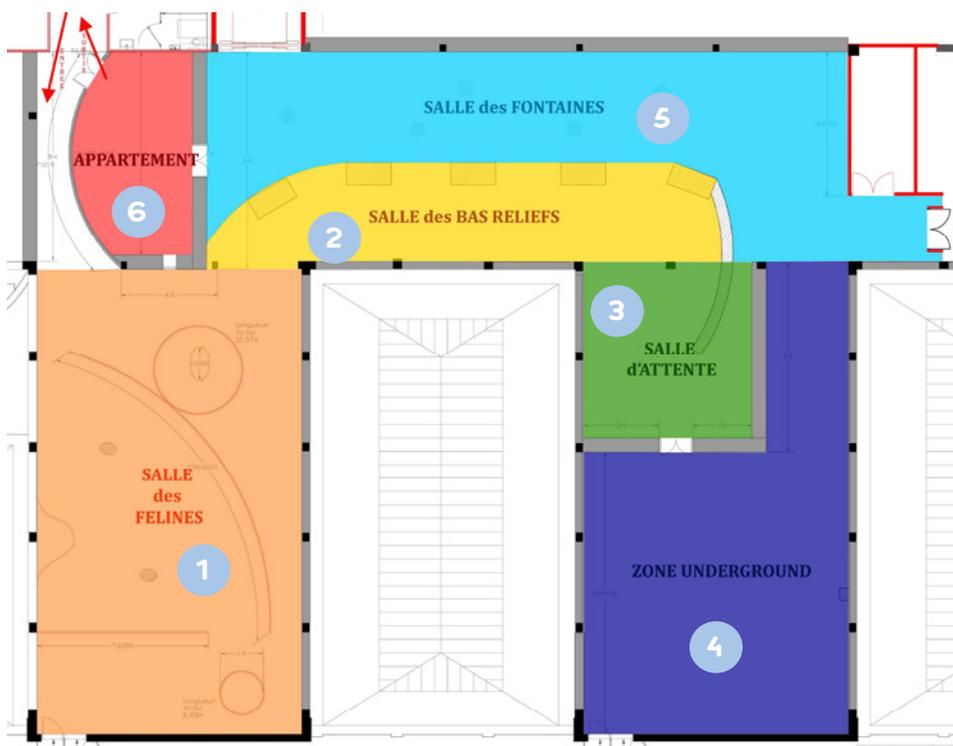
Plan de l'exposition *Mo'Swallow* :

1 Inspirée de l'esthétique zoomorphe du design industriel automobile, l'enveloppe des œuvres évoque l'état sauvage. Certaines d'entre elles émettent un son, telle une voix intérieure, alors qu'elles prennent vie de manière aléatoire et semblent disposer d'une âme propre guidée par l'instinct. Hors de contrôle, magiques, dissimulant leur force, ces créatures sont animées par un fluide électrique et répondent à des stimulations invisibles, tandis que des rideaux les protègent et délimitent leur espace de vie.

2 Les bas-reliefs célèbrent la puissance du langage, son caractère métaphysique et la force avec laquelle nous pouvons grâce à lui réécrire et transformer le monde. Les mots sont gravés dans le plâtre et deviennent des sculptures agissant comme des images, modelant et façonnant l'univers. Dans ce long couloir qui accompagne la marche du visiteur, le texte reprend les codes du graffiti, célébrant l'émancipation de l'individu dans l'anonymat de l'espace urbain, alors que les bas-reliefs deviennent une propagande s'adressant à la psyché du public.

3 Le corps est invité à recharger son énergie sur les sièges de cette salle d'attente, encourageant la passivité et la fuite de l'esprit. Prisonniers de nos enveloppes matérielles, la pensée constitue pour nous une échappatoire, une voie pour envisager une autre forme de perception et développer les images et les sensations d'une autre expérience. Au-dessus de la salle d'attente trône une sculpture observant l'activité intérieure du lieu et celle du visiteur.

> Le Musée des Moulages de l'hôpital Saint-Louis compte la plus importante collection de cires dermatologiques au monde et il est le seul musée hospitalier parisien visible aujourd'hui dans son état originel.



4 Moulage d'un sein atteint d'une maladie, une sculpture incarne la corruption d'un système dont seuls les signes physiques sont visibles et dont il est impossible de percevoir l'intériorité. Dans ce symbole du vivant, la force vitale de l'allaitement, vecteur de vie, et la transmission de germes malades, portant la dégradation, coexistent et évoquent ainsi une permanente coexistence de la vie et de la mort dans cette figure nourricière.



Moulage n°1559, > Musée des Moulages de l'hôpital Saint-Louis, 1890, Paris.

5 Dans une salle rappelant l'espace public, des rétines, médiums de la pénétration des consciences, fixent des écrans d'ordinateurs. Y apparaissent les reflets lumineux des images regardées qui deviennent l'empreinte de l'image d'un monde. Les fontaines - éléments décoratifs familiers, objets hybrides imitant le fonctionnement de l'organisme humain où la salive permet de rendre perceptibles les mots, le langage et la pensée - constituent des outils de traduction des activités du mental.

6 L'appartement, matrice complémentaire du sein, est le lieu d'activité d'un monde psychique. Laboratoire de traduction poétique, il est l'espace où le travail de l'esprit opère. L'ensemble de l'exposition procède de ce travail mental métamorphosé et incarné. Une œuvre de Tetsumi Kudo, qui fait face au bureau, met en abîme cet espace du réel, faisant ainsi de l'humain le nœud de la construction du monde.

2054

Des êtres humains mutants, les *précogs*, peuvent prédire les crimes à venir grâce à leur don de prescience. (P.K. Dick, *The Minority Report*, 1956)

TERRE DE DÉPART / Angelika Markul

14 FÉVRIER - 12 MAI 2014

À l'occasion de sa première exposition personnelle d'envergure en France, > **Angelika Markul** présente un ensemble d'œuvres récentes, voire inédites. *TERRE DE DÉPART*, titre de cette exposition, fait référence à une croyance des Indiens du Chili selon laquelle l'Homme ne fait que passer sur Terre, comme une zone de transit ou un simple commencement, avant de se diriger vers les étoiles. L'exposition fait alterner la confrontation avec des œuvres empreintes de violence, puis des pauses, des instants de contemplation et de repli sur soi, dans le silence et l'immensité du vide, avant de retrouver l'architecture labyrinthique du Palais de Tokyo et de remonter à la surface.

> **Angelika Markul** (née en 1977, vit et travaille à Paris) :

Depuis le début des années 2000, cette artiste d'origine polonaise met en place un corpus d'œuvres sombres et puissantes, dessinant une cartographie de l'humanité jusque dans ses territoires les plus reculés. Le temps, la mémoire, l'homme et la nature sont autant de fils directeurs pour ses recherches. Sa pratique navigue entre la vidéo, la sculpture et l'installation, apportant un regard à la fois poétique et plastique sur des situations périlleuses ou conflictuelles. N'hésitant pas à aller filmer là où la mort a frappé et où le danger menace encore (Fukushima, Tchernobyl, Bagdad...), elle croise dans ses œuvres l'actualité de catastrophes naturelles ou imputables à l'humanité avec des questionnements immémoriaux. Mais la question n'est pas tant « D'où venons-nous ? » que « Où allons-nous ? Et pour combien de temps encore ? ».



Bambi à Tchernobyl, 2013. Installation vidéo, musique de Franck Krawczyk. Vue d'installation, Muzeum Sztuki, Łódź (Pologne). Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris et Galeria Leto, Varsovie. Photo : Bartosz Górka

Inscrit dans un héritage > **beuysien**, le travail de Markul procède d'une réflexion sur le temps, sur l'homme et sur sa place dans la nature, et ce, par l'usage récurrent de matériaux tels la cire, le plastique, le feutre ou encore la peau, dont l'artiste augmente le potentiel guerisseur et narratif.

« *Malgré ses noms de berger grec (Polystyrène, Phénoplaste, Polyvinyle, Polyéthylène), le plastique, dont on vient de concentrer les produits dans une exposition, est essentiellement une substance alchimique.* »

« *La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes : le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même, puisque, paraît-il, on commence à fabriquer des aortes en plastiques.* »

Roland Barthes, *Le Plastique*, in « Mythologies » (recueil), 1957.

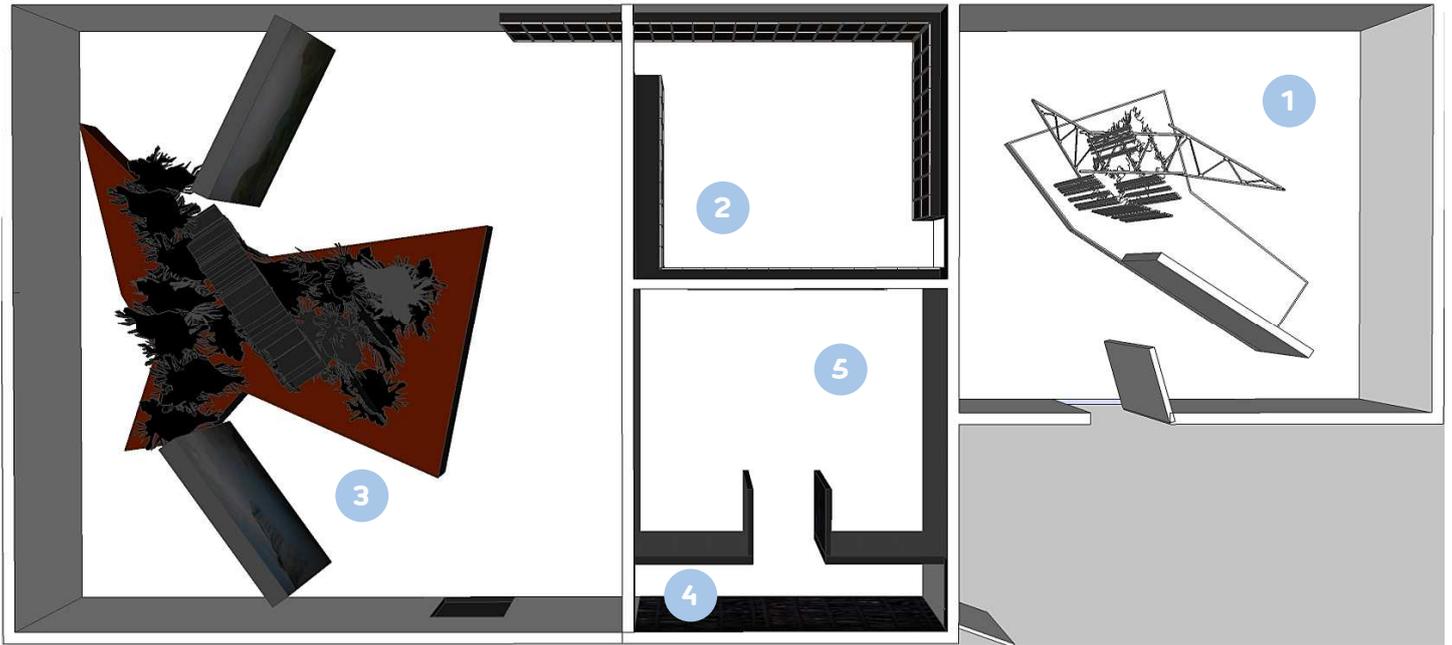
> [de] **Josef Beuys** (1921-1986) :

Artiste majeur de la scène internationale, Beuys a mené un travail en forme de questionnement permanent sur les thèmes de l'humanisme, de l'écologie et de la sociologie. Très tôt, il va édifier une œuvre à caractère autobiographique et métaphorique qualifiée de *mythologie individuelle* par le curateur Harald Szeemann. Ses recherches se matérialisent par des dessins, des sculptures, des installations, des performances ou encore des vidéos. La symbolique avec laquelle il joue, passe souvent par l'emploi et l'exploration de matériaux organiques non conventionnels, qu'il investit de pouvoirs curatifs, tels le feutre, la graisse, la cire, les poils, la terre, le sang, la poussière, etc.

2059

Les humains admettent que les cyborgs peuvent éprouver un sentiment d'amour.
(M. Piercy, *He, She and It*, 1991)

Plan de l'exposition *Terre de départ* :



1 *Bambi à Tchernobyl, 2013-2014:* Tchernobyl est un *no man's land* suite à la catastrophe nucléaire de 1986. Depuis lors, la nature semble avoir repris tous ses droits : faune et flore envahissent peu à peu les ruines d'un monde fui par les hommes et transformé par l'artiste en un monde onirique, entre réalité et fiction, évoquant les peurs enfantines. L'artiste s'est inspirée du dessin animé *Bambi* (1942) pour demander au compositeur Franck Krawczyk d'imaginer une création originale, aussi familière qu'inquiétante.

2 *Pièce du silence, 2013-2014 :* Une pièce vide, dont les murs sont recouverts de plaques sombres, enserrées dans des cadres métalliques. Matière minérale ou organique, herbe séchée ou fourrure animale, feutre ou peau : la texture de ces plaques reste intrigante, l'éclairage indirect entretenant l'énigme sur leur nature. L'ambiance feutrée fait pénétrer le visiteur dans un espace de pause muette, une parenthèse à la fois sonore et mentale, la fin d'une phrase, le commencement d'une autre.

3 *Gorge du Diable, 2013-2014:* Tournée aux chutes d'Iguaçu, à la frontière de l'Argentine, du Brésil et du Paraguay, une double vidéo évoque la dimension sauvage et terrifiante du site et renvoie aux obsessions de l'artiste : le passage du temps (et son inversion, les chutes d'eau ayant ici un mouvement ascendant remontant le cours du temps), la fuite et l'effacement des traces mémorielles et matérielles. Au centre de ces deux projections, un sol surélevé expose, comme recrachés par les flots, des éléments organiques qui semblent figés.

4 *Sans titre, 2014 :* Un couloir obscur est tapissé d'une matière vivante et bouillonnante. Cette oeuvre, comme souvent chez l'artiste, joue sur l'ambiguïté de la matière et sur la perte des repères, créant une impression d'immersion et de voyage immobile. Elle apparaît à la fin du parcours, telle une faille spatio-temporelle, avant une dernière projection menant le visiteur vers les étoiles.

5 *400 milliards de planètes, 2014:* Le cœur d'une gigantesque machine s'anime et tourne sur lui-même, effectuant un ballet lent et hypnotique. Peu à peu, la structure s'ouvre pour permettre à la machine de jouer son rôle: scruter le ciel. L'artiste montre ici les rouages internes de l'un des plus grands télescopes au monde, sur le site scientifique du Cerro Paranal situé dans le désert hyperaride d'Atacama (Chili), où l'on relève la plus faible den-

sité d'activité organique du globe terrestre. Cette oeuvre opère telle une interrogation sur nos connaissances et le départ vers une autre dimension.



DES ESPACES D'EXPOSITION HANTÉS

Aby Warburg, rappelons-le, définissait l'histoire des images comme «une histoire de fantômes pour grandes personnes» [Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene], et une quantité de « choses » flotte effectivement dans les espaces d'expositions de la saison « L'Etat du ciel ». Invisibles, indicibles ou encore impalpables. Elles viennent néanmoins à notre rencontre tantôt par l'énonciation d'un discours, tantôt en se propageant telle une rumeur, ou bien encore par les souvenirs que certaines œuvres réveillent en nous. Comme Angelika Markul semblant traquer un fantôme au fil de ses installations, le visiteur est invité à relever le moindre indice, en vue de la construction d'une histoire, d'un discours.

Le discours

Celui-ci est peu formalisé, structuré dans les propositions artistiques qui nous sont données à voir au fil des premières expositions de la saison « L'Etat du Ciel ». Il apparaît en fait plutôt mouvant au visiteur, quelque peu instable. Cette impression est générée par l'usage de la pratique du collage d'une part - tant chez David Douard, que dans *Nouvelles Histoires de fantômes* - et par la grande liberté de lecture laissée à chaque visiteur.

Chez David Douard, la structure narrative de l'exposition est insufflée par un texte en perpétuelle mutation. En forme d'hommage à la pratique du > **cut-up** apparue dans les années 1950 aux États-Unis, ce texte est généré de manière aléatoire par un logiciel à partir d'extraits de poèmes anonymes trouvés sur internet. L'artiste précise à ce sujet que, selon lui, « le plagiat est l'un des outils créatifs les plus puissants de [sa] génération et il serait souhaitable qu'il devienne de plus en plus anarchique et irrévérencieux. »

Cette posture pose naturellement la question du droit d'auteur vis-à-vis d'une œuvre, mais aussi plus largement vis-à-vis d'une exposition passant du qualificatif de *personnelle*, à celui de *collective*.

> **Cut-up** : Le *cut-up* est une technique (et un genre) littéraire aléatoire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin (1916-1986), et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs (1914-1997). Un texte se trouve ainsi découpé au hasard puis réarrangé pour produire un texte nouveau. Le *cut-up* est intimement lié au mode de vie et à la philosophie de la Beat Generation (années 1950) et tente de reproduire les visions dues aux hallucinogènes, les distorsions spatio-temporelles de la pensée sous influence toxique. Burroughs y voit l'aboutissement du langage comme virus et l'écriture comme un lâcher prise de la conscience. Il proclame : « Language is a virus ».

Cette pratique de l'emprunt est au cœur de l'installation monumentale *Mnémosyne 42* de Georges Didi-Huberman. Le dispositif montre plus d'une vingtaine d'extraits de films (desquels une présentation rapide est proposée au lecteur en ANNEXE de ce cahier) projetés au sol et espacés d'une marge, de la même manière que sur les planches originelles de Warburg. Cette marge *neutre*, que l'historien de l'art nommait *Denkraum* [espace de pensée], permet à chaque visiteur une appropriation de ce qui est donné à voir, dans le but d'associer les images entre elles. Ainsi, il s'agit pour chacun de penser la coexistence des images, dans le but de produire du sens - et non de la narration : associer les images, associer les idées, chacun à sa manière, très subjective où très normée et conforme aux conventions sociales.

Brecht, dans son *Kriegsfibel* (1955), dont on voit quelques pages parmi la mosaïque d'images du *Mnémosyne 42*, pratiqua ce même exercice d'association intime de photographies de guerre à ces propres mots, sous la forme de courts poèmes rappelant des épigrammes funéraires.

2095

Les dieux de l'Antiquité sont de retour sur Terre. (E. Bilal, *Immortel, ad vitam*, 2004)

« Il s'agit toujours de vaincre le néant par un plan sécant qui le traverse. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991.

Opérer des choix scénographiques, déterminer un point de vue, classer, associer : ces actes relèvent d'une tentative d'extraire un ordre des choses à partir d'un chaos environnant. Ainsi, les planches de Warburg sont comme des planches de coupe à partir desquelles notre œil et notre esprit vont, ensemble, procéder à un travail d'analyse. C'est dans ce sens que l'installation *Mnemosyne 42* est, pour son auteur, un support à méditation, et finalement une forme de langage.

Le collage possède un caractère plus cinématographique chez Arno Gisinger dont le travail *Atlas, Suite* est présenté sous la forme d'un bandeau, d'une frise constituée de cases, à la manière d'une planche-contact. Avec *Suite, Burckhardt* du même auteur, le collage paraît plus artisanal, d'un point de vue technique tout du moins. Néanmoins, le fameux carnet *augmenté* de Jacob Burckhardt, sorte de > **boîte-en-valise** épistémologique, relève lui aussi de l'analyse, et finalement du discours.

> **Boîte-en-valise** : Appelée aussi simplement *valise*, elle correspond à une série d'œuvres de l'artiste Marcel Duchamp (1887-1968). Chaque *valise* est conçue comme un musée portatif - entre l'univers condensé de la boîte surréaliste et le principe de cabinet de curiosité - et contient des reproductions de ses œuvres et de ses notes.



Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1941-1968.

La contamination

David Douard nomme *maladies du réel* les croyances, pensées et fantasmes, qu'il perçoit comme des « mécanismes invisibles et infectieux à l'œuvre dans l'écriture de notre monde, dans notre rapport quotidien à celui-ci ». Effectivement, comment mesurer l'impact de l'omniprésence de la fiction dans nos vies - à travers la littérature, le cinéma, la télévision, les jeux vidéo ? Dans cette perspective, la notion de *contamination* est particulièrement pertinente et rappelle celle de rumeur, capable d'insuffler une certaine énergie à une matière inerte.

Le processus mis en place dans l'exposition *Mo'swallow* semble être une métaphore du processus créatif à l'œuvre chez une majorité d'artistes : l'idée pénètre la matière brute, à la manière d'un virus, pour la transformer finalement en œuvre d'art... Cette contamination peut être celle de la souffrance, comme celle du bonheur ou bien encore de l'espoir. Ainsi, dans son exposition, la matrice textuelle contamine les objets au point de les animer, de les activer. dans un processus quasi animiste.

Chez Douard, cette conception de l'acte créateur va de pair avec une remise en question de la notion d'*autonomie de l'œuvre d'art* qui relève, selon lui, d'une vision égocentrique et dépassée de la pratique artistique. D'après lui, les œuvres doivent pouvoir communiquer entre elles dans un espace donné, créer une sorte de symbiose et se contaminer mutuellement parfois. Son approche de l'exposition en devient ainsi tout à fait organique. L'artiste rappelle qu'« une nouvelle forme de vie naît de quelque impureté, d'un trop-plein d'émotions, d'une fêlure ou d'un nœud » - comme n'importe quelle sculpture au demeurant...

2116

La surpopulation entraîne un âge limite de vie fixé à 21 ans. (W.F. Nolan, G.C. Johnson, *L'Âge de cristal*, 1967)

2119

La réalité appartient désormais au passé. (A. et L. Wachowski, *Matrix*, 1999)

Il existe aussi un certain type de contamination à l'œuvre dans le projet *Nouvelles Histoires de fantômes* : il s'agit du rapport d'influence entre le travail d'analyse et les outils mis à sa disposition. En effet, l'émergence, au fil du XIX^e puis au début du XX^e siècle, de nouvelles manières de concevoir l'histoire de l'art ne sont pas sans lien avec l'apparition et le développement de nouveaux outils techniques autorisant la reproduction des œuvres pour une meilleure manipulation : la photographie et le cinématographe. C'est le suisse > **Heinrich Wölfflin** qui instaura, par le biais de l'enseignement, cette nouvelle méthodologie basée sur la comparaison par juxtaposition de deux diapositives représentant chacune une œuvre du passé. Ce que fait Georges Didi-Huberman avec son *Mnemosyne 42* s'inscrit bien évidemment dans cette tradition. C'est une pure réactivation de la planche n°42 de Warburg par l'emploi de l'image en mouvement.

La notion de contamination est en revanche à prendre au tout premier degré dans l'installation immaculée *Bambi à Tchernobyl* d'Angelika Markul. L'idée de matériaux chargés d'une force spécifique est même matérialisée dans l'exposition de l'artiste d'origine polonaise, par la présence d'une plante contaminée du site de Tchernobyl, présentée desséchée dans un cadre protecteur.

La mémoire

Il est un dernier concept qui hante chacune des expositions de cette première partie de la saison « L'Etat du ciel », c'est celui de *mémoire*, et parfois même de *devoir de mémoire*. La > **réminiscence** des phénomènes sociaux et des gestes perpétués au fil de l'histoire est au cœur du travail de Georges Didi-Huberman, d'Arno Gisinger et de David Douard, qu'il s'agisse des attitudes propres au contexte de la lamentation ou de celles caractéristiques de l'assimilation d'une information. Chez Angelika Markul, il est peut-être davantage question de la réminiscence des erreurs humaines.

Le choix initial de Warburg du thème de la lamentation n'est pas anodin. Le contexte de la Première Guerre mondiale a, on le sait, été vécu par l'historien comme un traumatisme profond qui l'a fait sombrer dans la folie durant plusieurs années. Ce traumatisme fut la conséquence d'une prise de conscience de la part de Warburg, d'une sorte de fulgurance : *modernité** et *habitude de l'homme à faire la guerre* ne sont pas compatibles. La guerre à l'ère industrielle conduit irrémédiablement au massacre le plus total, à un anéantissement physique de l'homme - on songe ici aux photographies largement diffusées des gueules cassées revenues du front de la Grande Guerre - mais aussi à une altération du caractère profondément humain de chaque individu. Dans *Expérience et pauvreté* (1933), Walter Benjamin explique qu'en 1918, « les gens revenaient muets du champ de bataille, [...] non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ». Cette crise du récit a incité l'écrivain et satiriste viennois > **Karl Kraus** (1874-1936) à parler d'*hommes simplifiés*, d'êtres, en somme, incapables d'effectuer un travail introspectif et réduits à n'assouvir que leurs désirs primaires. Des êtres auxquels on va, faute de mieux, proposer des prothèses en tout genre et en masse pour les rendre plus humains, au moins aux yeux de leurs concitoyens...

> **Heinrich Wölfflin** (1864-1945) : Historien de l'art suisse, il succéda à son maître Jacob Burckhardt comme professeur d'histoire de l'art à l'université de Bâle au début de sa carrière. Son approche historique de l'art est connue sous le nom de formalisme, car il considérait les œuvres d'art avant tout en fonction de leur forme extérieure, c'est-à-dire de leur style. Il était l'un des premiers historiens de l'art à utiliser de façon régulière dans ses leçons deux projecteurs de diapositives, ce qui lui permettait de comparer directement deux œuvres l'une avec l'autre.

> **Réminiscence** : D'un point de vue philosophique, ce terme renvoie à une croyance platonicienne : les disciples de Platon (-428 - -348) croyaient en effet que toutes les connaissances que nous acquérons au fil de notre vie ne sont que des réminiscences de ce que nous avons su avant notre naissance, c'est-à-dire notre incarnation. Ainsi, nous passerions notre vie à nous remémorer des choses que nous savons déjà, qui sont profondément enfouies en nous.

2130

Les guerres deviennent galactiques. (O.S. Card, *La Stratégie Ender*, 1985)



Carte postale de 1919 invitant au don et « à l'entraide fraternelle qui permet d'apporter aux plus affligés l'adoucissement moral et matériel ».

« Comment faisons-nous la guerre ? En dirigeant des sentiments anciens avec la technique. [...] Mais qu'est-ce que c'est que ce méli-mélo mythologique ? Depuis quand Mars est-il le Dieu du commerce et Mercure le Dieu de la guerre ? [...] Je comprends que quelqu'un sacrifie du coton pour sa vie. Mais l'inverse ? Les peuples qui adorent le fétiche ne tomberont jamais si bas, de supposer dans la marchandise une âme. [...] Chaque État est en guerre contre sa propre culture. Au lieu d'être en guerre avec sa propre inculture. [...] Ce qui s'entrepren au profit de l'État s'achève souvent au détriment du monde. »

Karl Kraus, *La Nuit venue*, 1917.

C'est cette stupeur, exprimée ci-dessus par Kraus - et agrémentée de sérieux doutes quant à un avenir possiblement radieux pour l'homme s'il poursuit dans cette voie -, qui terrassa aussi Warburg. Son *Atlas Mnemosyne* fut peut-être pour lui une démarche curative, un moyen de démontrer la permanence des rites et des gestes qui y sont associés et par là même une manière de retrouver ce qui définit l'homme avant toute chose, dans les moments heureux comme dans les plus douloureux : le partage et la transmission. Ce regard porté sur l'homme n'est pas sans rappeler le travail engagé d'un chercheur disparu récemment, > **Albert Jacquard**, dont la pensée invite à effectuer un devoir de mémoire non pas rétrospectif, mais anticipatif. Ainsi, il s'agirait de redoubler d'effort pour protéger ce qui rend l'être humain précieux, son *humanité*, plutôt que de s'efforcer à se remémorer les conjonctures de faits passés, dans le but de ne plus reproduire les mêmes erreurs.

> **Albert Jacquard (1925-2013)**: Généticien et humaniste français, Albert Jacquard est aussi l'auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation scientifique destinés à favoriser l'évolution de la conscience collective. Défenseur d'une *décroissance soutenable* correspondant à une diminution de l'empreinte écologique individuelle et collective, il développe avec une approche comparable le concept d'humanité désignant «les cadeaux que les hommes se sont faits les uns aux autres depuis qu'ils ont conscience d'être, et qu'ils peuvent se faire encore en un enrichissement sans limites». Selon l'approche toute écologique qu'il a de ce concept, «les hommes n'ont d'autre tâche que de profiter du trésor d'humanité déjà accumulé et de continuer à l'enrichir ».

2169

Des hordes mongoles doivent être chassées d'Australie. (H.P. Lovecraft, E.H. Price, *À travers les portes de la clé d'argent*, 1932)

Présent

La nature organique et *animée* des œuvres de l'exposition de David Douard place assez naturellement son travail dans une temporalité du maintenant, de ce qui est à l'œuvre en ce moment même. Adoptant une posture plutôt cynique, l'artiste se pose en observateur du monde contemporain : « j'aime cette idée que le pire reste à venir. Le fait de ne pas savoir ce qui va advenir est très stimulant, je trouve. Tout ce que je sais, c'est que l'Homme s'adapte et avance aveuglément. J'aime garder mes distances et observer patiemment ce grand naufrage depuis mon atelier ».

L'état des lieux que fait Douard tend à passer à la loupe le processus de conditionnement de la population au moule de la société - un processus contagieux, donc. Par conséquent, un certain nombre de ses œuvres traite de la question de la subjectivité : celle-ci est-elle toujours possible dans un environnement de plus en plus rationalisé et aseptisé ? N'est-elle pas devenue une illusion, un simple argument publicitaire ?

L'économie de marché est largement alimentée par ce que l'on pourrait qualifier de *dictat de l'expérience* véhiculé par la publicité notamment. Cette interprétation possible de différents *moi* (aventurier, héros du quotidien, travailleur, joueur, artiste, etc.) est aujourd'hui au cœur de l'industrie publicitaire : le produit à vendre n'est plus simplement là pour *rendre service*, il transcende votre personnalité jusqu'à vous révéler (à vous même et aux autres) - quête, jadis, de l'introspection. La société de consommation, *via* les études de marchés, a-t-elle supplantée la fonction d'élévation traditionnellement remplie par l'art ou la religion ?

David Douard s'intéresse également aux techniques de l'*> emotioneering* appliquées dans l'industrie de cinéma ou dans celle des jeux vidéo, et qui permet à chaque individu de s'identifier à un personnage. Quant aux tentatives de contestation, elles sont au plus vite assimilées par les médias pour mieux s'en prémunir (et détruire ce qui pourrait porter atteinte au système en place).



David Douard, *Mo'swallow*, 2014.

> **Test de Turing** : Mise à l'épreuve de l'intelligence artificielle, conçue par le mathématicien, cryptologue et informaticien britannique Alan Turing (1912-1954). À l'origine, le chercheur a imaginé ce test pour répondre à sa question existentielle : *une machine peut-elle penser ?* L'épreuve consiste à mettre en confrontation verbale un humain avec un ordinateur et un autre humain à l'aveugle. Si l'homme qui engage les conversations n'est pas capable de dire lequel de ses interlocuteurs est un ordinateur, on peut considérer que le logiciel de l'ordinateur a passé le test avec succès. Dans un article daté de 1980, le philosophe John Searle (né en 1932) remet en cause la puissance du test de Turing, en invoquant la limite des ordinateurs à la syntaxe. Selon l'auteur, la sémantique, caractéristique de la pensée humaine, ne saurait être réduite à la manipulation de symboles selon des règles syntaxiques déterminées. Pour illustrer son propos, il présente l'expérience de pensée de *La Pièce Chinoise* : supposez que vous êtes à l'intérieur d'une pièce contenant des symboles chinois ainsi qu'un manuel comportant des règles type questions-réponses. Lorsqu'un Chinois, à l'extérieur, vous envoie un message par symbole, vous pourrez, grâce au manuel, fournir une réponse adéquate et donner l'impression à votre interlocuteur de savoir parler sa langue, sans qu'il soit nécessaire néanmoins que vous la compreniez.

> **Emotioneering** : Terme anglais désignant l'ensemble de techniques employées par un scénariste afin d'amener un spectateur/joueur à s'identifier à un personnage de fiction, au point de ressentir des émotions par procuration. Environ 90 techniques peuvent actuellement être dénombrées.

2312

Les cerveaux équipés d'ordinateurs ne passent toujours pas le > test de Turing.
(K.S. Robinson, 2312, 2012)

Futur

« Il y a une vitesse favorable à la vie, une vitesse de la joie, une vitesse adaptée à l'existence humaine. Nous nous sommes trop enorgueillis d'avoir été des bipèdes qui courent, pendant que les arbres demeuraient immobiles. »

Angelika Markul

L'idée d'une temporalité propre à l'homme et distincte de celle de notre planète - que l'on pourrait assimiler à une échelle géologique - revient constamment dans le travail d'Angelika Markul. Elle semble même se cristalliser davantage encore dans la vidéo *400 milliards de planètes* (2014) que l'on peut interpréter comme une demande de sursis pour la destinée humaine. Bien que l'exposition *TERRE DE DÉPART* semble hantée par une histoire déjà écrite, un lent *travelling* au cœur de l'un des plus grands télescopes au monde illustre l'application toute mécanique de cet œil froid scrutant les étoiles dans le but d'y trouver une réponse ou une solution.

Au regard du questionnement sur la subjectivité mené plus haut dans ce texte, l'absence même de formes humaines dans le projet d'Angelika Markul tend à projeter le visiteur dans un après, un futur où une décision aura été prise, où un choix aura été fait, de manière individuelle ou collective.

L'état des lieux face auquel nous place l'artiste dans son installation *Bambi à Tchernobyl* (2013-2014) souligne à quel point le matérialisme a épuisé la Nature. Ce postulat est également celui de nombreux chercheurs en > **futurologie** qui ont, globalement, une lecture plutôt binaire de la situation actuelle. L'instinct naturel comme unique subjectivité authentique - et comme fantôme d'une idée de liberté - s'oppose ainsi au moi performatif assisté par un renfort technologique performant. À l'heure actuelle, cette dualité pourrait se réduire à deux options possibles pour l'Homme, chacune fortement marquée : > **néo-luddisme** et > **transhumanisme**.

Quelle que soit l'option choisie, la nature humaine évoluera probablement peu dans le sens où l'Homme continuera à affirmer sa présence sur Terre, que ce soit de manière archaïque ou ultra-technologique. L'animal humain veut contrôler son environnement, le façonner selon ses « besoins » - davantage qu'à son image. Il ne veut pas se fondre avec le décor.

Si l'on revient un instant au travail de Warburg, sa démarche peut être interprétée comme une invitation à un retour aux sources vitales du paganisme, contre les illusions de la rationalité technicienne. Elle peut aussi montrer comment les sociétés humaines se déprennent des sacrifices sanglants, et s'apaisent par la voie du symbolique.

> **Futurologie** : Champ de recherche ayant pour ambition d'aborder les différents scénarii possibles pour l'avenir, la futurologie procède à partir de données technologiques, économiques ou sociales du passé et du présent, et affirme se fonder sur des techniques et des modèles scientifiques. Les futurologues prétendent construire une vision du futur qui soit la plus exacte possible, avec pour ambition affichée que ceux qui prennent les décisions importantes puissent le faire en connaissance de cause. Certains se sont par exemple intéressés à la cyclicité de la mentalité occidentale sur plusieurs générations. L'analyse statistique sur des données de type historique permet de prédire par extrapolation l'évolution future de différentes variables, en particulier dans le domaine économique et social. Néanmoins, l'histoire est également faite de transitions brutales et de révolutions technologiques qui entraînent des ruptures dans les modèles.

Angelika Markul, *400 milliards de planètes*, 2014. Film still.

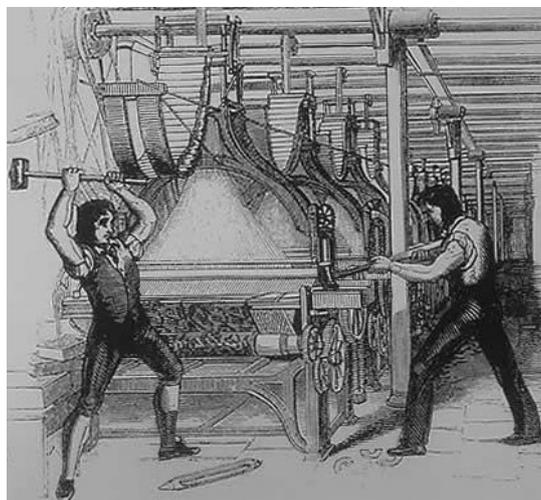


2381

La population terrestre atteint 75 milliards d'individus. Les gratte-ciels font près de 1000 étages. (R. Silverberg, *Les Monades urbaines*, 1971)

> **Néo-luddisme** : Mouvement international et actuel d'opposition à tout ou partie du progrès technologique, le néo-luddisme procède de l'examen critique des technologies et de leurs effets sur les individus et les communautés. Ses partisans prônent un retour à des valeurs plus « naturelles » et plus simples que celles de la technologie moderne, jugée artificielle et de plus en plus complexe, voire dangereuse. Une tendance parmi les néo-luddistes évoque la vie *pré-technologique* comme la meilleure perspective *post-technologique*.

Le *luddisme* (du nom du légendaire et mystérieux ouvrier militant Ned Ludd) est initialement un conflit industriel ayant opposé en 1811-1812 en Angleterre des tondeurs et tricoteurs sur métiers à bras aux employeurs et manufacturiers qui favorisaient, quant à eux, l'emploi de machines dans le travail de la laine et du coton. La lutte des membres de ce mouvement clandestin s'est caractérisée par la destruction de machines. En Grande-Bretagne, ce geste était considéré par le Parlement comme un crime passible de déportation pénale (vers les Etats-Unis et plus tard, l'Australie) et ce depuis 1721. Après les révoltes à répétition des années 1811-1812, c'est une condamnation à la peine de mort qui menaçait les opposants à la mécanisation coupables de dégradation sur des machines.



Anonyme, *Luddistes détruisant un métier à tisser mécanique*, 1812.



Dans le film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, ce répliquant nommé Rachel est doté d'une mémoire affective fictive, induisant une ignorance de la part du sujet de sa condition d'androïde.

> **Transhumanisme** : Mouvement international apparu en Californie dans les années 1980, prônant l'usage des sciences et des techniques afin d'améliorer les caractéristiques physiques et mentales de l'être humain. Il existe aujourd'hui une grande variété d'opinions au sein même de la pensée dite *transhumaniste*. Le terme *transhumanisme* est souvent symbolisé par *H+*, généralement employé comme synonyme d'«amélioration humaine». Les penseurs transhumanistes (parmi lesquels des philosophes et futurologues américains, tel Raymond Kurzweil) prédisent que les êtres humains pourraient être capables de se transformer en êtres dotés de capacités telles, qu'ils mériteraient le qualificatif de *posthumains*. Très loin de la notion nietzschéenne de *sur-homme* envisageant la transformation de l'homme par un épanouissement personnel, on pourrait davantage inscrire la pensée transhumaniste dans l'héritage de courants hérités de l'Antiquité : la quête de la fontaine de Jouvence visant à empêcher le vieillissement et la mort ou encore le mythe du Titan Prométhée, créateur des hommes à partir d'eau et de terre et voleur du «savoir divin» pour le donner à sa créature. Jacques Attali, dans *Une brève histoire de l'avenir* (2006), voit dans le transhumanisme la porte de sortie de l'hyperempire, un monde sans Etats aux règles commerciales impitoyables allant jusqu'à la marchandisation des corps et du temps, et débouchant sur un conflit généralisé vers 2050.

« Les sept fautes sociales de l'humanité sont la politique sans principes, la richesse sans travail, le plaisir sans conscience, la connaissance sans volonté, les affaires sans morale, la science sans humanisme, et la religion sans sacrifice. »

Mohandas Karamchand Gandhi

RÔLE DE L'ART ET POSTURE DES ARTISTES

Si l'on prend pour acquise la possibilité d'un choix d'avenir pour chaque individu, les œuvres d'art peuvent nous accompagner dans notre réflexion. Cette dernière partie propose une analyse des plusieurs postures artistiques envisagées pour cette première partie de la saison «L'État du ciel».

Pédagogique

« J'ai appris de Warburg, et tout autant de Brecht ou de Benjamin, que la pédagogie - la transmission du savoir, au mieux du gai-savoir - est une question si cruciale qu'elle ne se sépare pas d'une dimension poétique. »

Georges Didi-Huberman



Vue de l'exposition *Nouvelles Histoires de fantômes*, 2013.

Bertold Brecht, dans le sillage de Walter Benjamin, redoutait « l'analphabète du futur, incapable de décrypter les images ». L'art de lire les images est au cœur du projet d'exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, tant du point de vue de la référence à Aby Warburg, que de celui des choix scénographiques du projet en question, illustrant différents types de lecture possibles. Les possibilités et les limites de l'atlas se jouent ici en grand format, flirtant avec la notion de psychogéographie*, lorsque jeux d'échelle et silhouettes des visiteurs entrent en résonance avec les films montrés.

La démarche de Didi-Huberman et Arno Gisinger croise aussi l'ambition de Warburg de fonder une *Kulturwissenschaft*, que l'on pourrait traduire par Sciences Humaines et qui trouve aujourd'hui écho dans les *cultural studies**.

Sociologique

La dynamique de la rumeur propre à l'exposition *MO'SWALLOW* n'est bien sûr pas sans rappeler les études sociologiques menées autour de cette notion, notamment dans le cadre des études de psychologie sociale analysant la rumeur comme un catalyseur de l'expression d'un imaginaire collectif.

La posture de David Douard lui autorise une analyse des conventions sociales invitant le visiteur à se défamiliariser, à se débarrasser de celles-ci, démontrant ainsi que l'organisation du monde pourrait être tout autre... On a néanmoins noté plus haut une neutralité affichée de l'artiste face à l'état des choses du monde. La traditionnelle *intention de l'artiste* est presque entièrement remplacée par un système narratif inconscient et des objets animés évoluant de façon autonome, comme une réactivation de l'écriture automatique des artistes surréalistes.

3172

Harvard délivre toujours des diplômes
dans le domaine artistique. (S.R.
Delan, Nova, 1968)

Thérapeutique

L'exposition *TERRE DE DÉPART* d'Angelika Markul implique, peut-être plus encore que les deux autres expositions de la première partie de la saison «L'Etat du ciel», un rapport physique aux œuvres de la part du visiteur. Le parcours imaginé par l'artiste fait s'alterner des moments violents et d'autres plus calmes.

Ainsi, dans l'oeuvre *Pièce du silence* (2013-2014), la tiédeur de la cire imprégnée d'odeurs et de poussières nuance avec la froideur stérile de la première pièce dédiée à l'installation *Bambi à Tchernobyl* (2013-2014), et invite assez naturellement le visiteur à un temps d'introspection.

Puis, comme dans un centre curatif, l'artiste *lave* les spectateurs à grandes eaux avec son installation *Gorge du diable* (2013-2014) dans une démarche purificatrice. Seulement, un sentiment de vertige peut soudain envahir le visiteur qui remarque subitement que l'eau remonte, en quelque sorte, le cours du temps. S'agit-il d'un retour vers un principe d'avant la création ? Ou de la prophétie d'une catastrophe imminente ? Ces questions trouvent un écho dans le corps de chaque visiteur saisi par le choc physique de la confrontation avec ces objets englués de vase ou de pétrole (on ne saurait dire) et que l'artiste nous donne à voir sur un socle monumental, comme les trophées de notre domination de la nature.

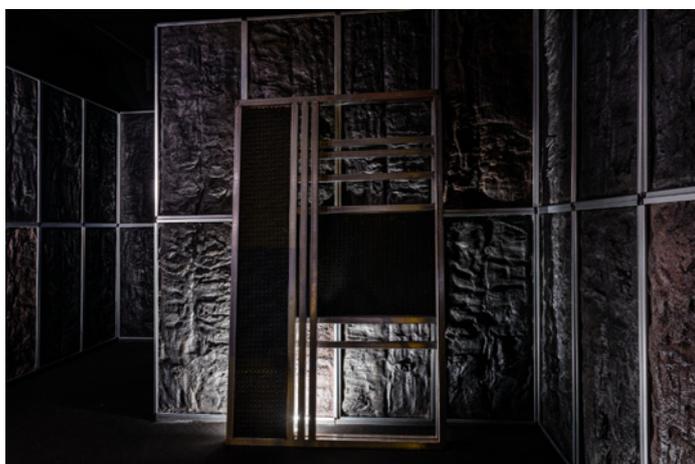
Dans ses œuvres, Markul assimile totalement le besoin irrépensible de l'homme de sentir des forces qui le dépassent, surtout dans le monde désenchanté d'aujourd'hui.



Bambi à Tchernobyl. Installation vidéo, musique de Franck Krawczyk. 2013-2014.



Gorge du Diable, 2013.



Pièce du silence, 2013-2014.

802701

Notre monde existe toujours !
(H.G. Wells, *La Machine à explorer le temps*, 1895)

GLOSSAIRE

* **Cultural studies** : Ce terme anglais désigne un courant de recherche à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie, des arts, etc. Transdisciplinaires par nature, elles se positionnent de manière critique, notamment à l'égard des relations entre culture et pouvoir. Les *cultural studies* proposent une approche transversale des cultures populaires, minoritaires et contestataires.

* **Hypertexte** : Étymologiquement, le préfixe *hyper* suivi de la base *texte* renvoie au dépassement des contraintes de la linéarité du texte classique. On peut qualifier l'hypertexte de système informatique permettant d'accéder à l'information d'une manière associative ou, tout au moins, d'une façon de naviguer personnalisée, non linéaire, au gré de l'utilisateur. L'hypertexte marque une rupture dans le processus de lecture qui devient plus dynamique et implique des choix opérés progressivement par le lecteur. Ce dernier n'est plus tenu de lire l'intégralité du document hypertextuel (et ne le fait pas en général), en opposition à la lecture d'un livre qui se fait traditionnellement du début à la fin.

* **Installation** : Oeuvre d'art se caractérisant par l'occupation d'un espace donné. Parfois monumentale, souvent immersive, elle modifie en profondeur la posture même du spectateur qui se retrouve inclus dans l'œuvre, brisant ainsi le cadre traditionnel de l'espace spécifiquement dédié à l'œuvre.

* **Médium** : Dans le domaine des arts plastiques, ce terme désigne le support même de l'œuvre d'art, la nature de l'*objet* montré. Peinture, sculpture, photographie, vidéo, installation, performance comptent parmi les médiums récurrents de l'art contemporain.

* **Modernité** : Le terme désigne à la fois une époque, une civilisation et une conception de l'humanité indissociable de la culture occidentale et de la philosophie européenne. La notion – aussi floue soit-elle – renvoie en tout cas à l'Europe des Temps modernes

depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain. Ainsi, elle commencerait au XVI^e siècle en Europe avec le protestantisme, l'avènement des sciences expérimentales, et les grandes découvertes. Puis elle culmine au siècle des Lumières. Rationalisme, positivisme et optimisme (foi dans le progrès) en sont, sur le plan philosophique, les traits les plus significatifs. Quatre grandes révolutions en découlaient. L'homme moderne conquiert son autonomie et affirme sa volonté de maîtrise technique du monde. L'homme moderne vide le monde de son mystère, il le désenchante (positivisme) et s'efforce de s'approprier les qualités des dieux du passé (omniscience, puissance). L'homme moderne dissocie les différentes dimensions de l'existence individuelle et collective (laïcisation). L'homme moderne a foi dans le progrès et ne craint plus son avenir.

* **Psychogéographie** : La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte.

ANNEXE

1. Théo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*, 1995 :

> Un cinéaste grec exilé revient dans son pays (dans le nord de la Grèce, vers Thessalonique), à la recherche des bobines originales du premier film réalisé dans les Balkans par les frères Maná-kis au début du XX^e siècle.



1.

2a. Sergueï Paradjanov, *Les Chevaux de feu*, 1965 :

> L'action se situe dans un village houtsoule dans les Carpates ukrainiennes à une époque inconnue. Après la messe (la religion orthodoxe est présente tout au long du film), le père du jeune Ivan se bat avec un homme qui le tue. Le sang envahit l'écran ainsi que l'ombre de chevaux rouges en plein galop. Ivan se lie avec Maritchka, la fille de l'homme qui a tué son père. Devenus adultes, les deux amoureux décident de se marier malgré la haine des deux familles.



2a.

2b. Sergueï Paradjanov, *La Légende de la forteresse de Souram*, 1984 :

> Le film est tiré d'une nouvelle du Géorgien Daniel Chonkadzé selon laquelle une forteresse ne peut être sauvée de la ruine que si un homme y est emmuré...



2b.

3. Artavazd Pelechian, *Nous*, 1969 :

> Ce film au format atypique est un montage d'images tantôt préexistantes, tantôt fabriquées, où le peuple arménien semble résister à toutes les blessures, à toutes les épreuves dont le quotidien rappelle symboliquement la teneur : dramatique avec un enterrement, comique et tragique à la fois, lorsque le conducteur d'un triporteur disparaît dans les gaz d'échappement du véhicule qui le précède, bouleversante lors de la séquence des retrouvailles, où hommes et femmes s'embrassent, s'enlacent, jusqu'au vertige...

4. Anonymes byzantins, *Épitaphioi*, XVe-XVIIIe. Tissus brodés

> L'Épitaphios est une icône, existant le plus souvent aujourd'hui sous la forme d'un grand tissu brodé et souvent richement orné. Elle est utilisée au cours des offices du Vendredi Saint et du Samedi Saint dans l'Église orthodoxe et les Églises orientales catholiques de rite byzantin. L'icône représente le Christ après qu'il soit descendu de la croix, couché, comme si son corps était en cours de préparation pour l'inhumation. Des sujets équivalents en Occident sont appelés «L'onction du corps du Christ», ou «Lamentation» (avec un groupe), ou «Pietà» (avec seulement le corps du Christ supporté par Marie).



4.

ANNEXE

5a. Bertold Brecht, *Kriegsfibel*, 1955 :

> Lors de son exil au Danemark, Brecht a écrit de courts poèmes auxquels il a associé des images de coupures de presse.

5b. Francisco Goya, *Desastres de la guerra*, 1810-1815. Gravures :

> Bien que Goya n'ait pas fait connaître son intention dans ces créations, les historiens de l'art les considèrent comme une protestation visuelle contre la violence du Soulèvement du Dos de Mayo, la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) qui suivit et les revers suivants la Restauration en 1814.

6. Mohsen Makhmalbaf, *Once Upon a Time*, Cinema, 1992:

> En 1900, à l'occasion d'un voyage en Europe, le shah Nasseredin, en compagnie de son photographe, acheté à Paris une caméra. De retour en Iran, il organise des projections a la cour, auxquelles assistent ses quatre-vingt-quatre femmes et ses deux cents enfants.

7. Vsevolod Poudovkine, *La Mère*, 1926 :

> Durant l'hiver 1905, lors de la Révolution russe, une femme, forcée de prendre parti lors d'une grève, doit choisir entre la fidélité qu'elle éprouve pour son mari, corrompu par les patrons afin d'obtenir son soutien, et son fils bien-aimé, un travailleur qui sympathise pour la cause des grévistes.

8. Pier Paolo Pasolini, *Medea*, 1969 :

> Médée est la fille d'un roi qui règne sur un peuple barbare et cruel dans une contrée sauvage et lointaine. Les sacrifices humains y sont un rite en usage, sous l'œil d'une toison de bélier en or qui fait figure de totem sacré. Or un guerrier du nom de Jason venu d'un pays plus civilisé est chargé par son propre roi de récupérer la peau. En le voyant, Médée tombe folle amoureuse de lui et, avec l'aide de son jeune frère, elle livre la toison à Jason et s'enfuit avec lui...

9. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925 :

> Le film traite de la mutinerie du cuirassé Potemkine dans le port d'Odessa en 1905, de l'insurrection et de la répression qui s'ensuivirent dans la ville. Il est considéré comme l'un des plus grands films de propagande de tous les temps. L'événement, qui a lieu pendant la Révolution russe de 1905 est ici présenté comme précurseur de la révolution d'Octobre (1917) et du point de vue des insurgés.



5a et 5b.



7.



8.



9.

ANNEXE

10. Jean Rouch, *Cimetières dans la falaise*, 1951 :

> Pendant la saison des pluies, un jeune Dogon s'est noyé dans un torrent. Deux prêtres vont au bord de la rivière demander à l'esprit de l'eau de rendre le corps. Lorsque celui-ci réapparaît, une longue cérémonie commence, pendant laquelle le défunt est porté dans tout le village et hissé jusqu'en haut de la falaise, sa dernière demeure.

11. Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967 :

> L'action se déroule dans un pays imaginaire, l'Eldorado, qui offre, cependant, des similitudes avec le Brésil des années 1960. Au plus fort d'une époque en crise, le poète Paulo Martins est écartelé entre ses aspirations politiques et sa passion artistique. À l'agonie, il évoque à présent son parcours.

12a. Alexandre Dovjenko, *Arsenal*, 1929 :

> 1918, tandis que les soldats périssent sur le front ukrainien, la compagnie du soldat Timosh déserte et rentre à Kiev. Revenu dans sa ville natale, Timosh fédère autour de lui un peuple harassé qui voit dans le bolchevisme la seule issue possible aux malheurs qui l'accablent. Après la Révolution de février, le gouvernement central est aux mains de la bourgeoisie. Timosh exhorte les ouvriers de l'arsenal maritime à se lancer dans une grande grève. Le gouvernement russe décide de noyer cette fronde dans le sang...

12b. Alexandre Dovjenko, *La Terre*, 1930 :

> Le grand-père, qui ressemblait tellement à l'une des vieilles icônes de la maison, meurt dans le verger luxuriant. Sur l'herbe, au milieu des fruits tombés, un bébé essaye de mordre dans une grosse pomme. Le problème de la collectivisation des terres divise les habitants du petit village ukrainien. Les riches koulaks combattent violemment cette application des idées révolutionnaires. Le jeune communiste Vassili, le fils d'Opanass, met tout son enthousiasme dans la mise en oeuvre des réformes agraires.

13. Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*, 1962 :

> L'histoire en 12 tableaux de Nana, jeune vendeuse désargentée qui rêve de devenir actrice et en vient, peu à peu, à se livrer à la prostitution. Nana est une femme désemparée, fragile et très naïve qui, éprise d'absolu et de vérité, ne recherche qu'une seule chose : le bonheur ! D'une immense bonté, elle se révèle dans le même temps foncièrement honnête et suit son parcours avec grâce et sérénité, trouvant le bonheur dans les choses les plus simples: écouter une chanson de Jean Ferrat dans un bistrot, pleurer en même temps que la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, discuter philosophie avec un inconnu rencontré dans un bar...



10.



12a.



12b.



13.

ANNEXE

14. Harun Farocki, *Übertragung*, 2007 :

> Ce film s'intéresse aux gestes et au langage corporel de personnes visitant des lieux commémoratifs, des statues et des monuments ; comme, par exemple, ceux des visiteurs du «Vietnam Veterans Memorial» à Washington qui palpent les noms gravés des soldats tombés au combat. Tous ces rituels, peu importe s'ils ont un caractère accessoire, banal ou sacré, ont en commun le fait qu'ils essaient de toucher quelque chose d'intouchable, de rendre le physique spirituel et l'inconcevable concevable.

15a. Anonyme grec, *Pleureuses*, VIe siècle avant J.-C. Vase peint :

> Le premier rite funéraire dans la Grèce antique était la toilette du mort. Ensuite venait l'exposition du défunt sur un lit, la tête surélevée et tournée vers le dehors, les pieds dirigés vers le seuil de la maison. Les pleureuses se griffaient le visage devant lui, se tiraient les cheveux en pleurant. Enfin avait lieu le cortège funèbre: au chant XXIII de l'*Illiade* d'Homère, on voit certains de ceux qui suivent le cortège funéraire de Patrocle se couper les cheveux et les jeter sur sa dépouille, Achille le fait également : ce geste de consécration de cheveux est un honneur rendu au défunt, symbole de la perte d'une partie d'eux-mêmes. Le corps, dans son tombeau, était finalement inhumé ou incinéré. La mort sans sépulture ne permettait pas la descente aux Enfers, et l'esprit du défunt devait errer dans l'Érèbe. À cette époque, la mort est considérée comme une délivrance, un honneur, si les rites sont effectués correctement. Platon nous apprend l'éloge funéraire et l'oraison funèbre dans le *Ménexène* (ca. -385), de même qu'un ancien rite, qu'il présente comme une loi. Ce dernier est une probable allusion aux funérailles de Patrocle et également à celles d'Hector dans l'*Illiade* : on égorge la victime avant d'emporter le cadavre et on fait venir des femmes qui recueillent les os dans des urnes - or plus rien de cela ne se fait au IV^e siècle av. J.-C. Lors du bûcher funéraire, on brûle le défunt avec ses effets personnels pour qu'il en profite dans l'au-delà : ses armes, ses animaux ou objets familiers. Lors du sacrifice, au moment du partage de la victime, on fait boire au mort du sang des bêtes abattues pendant que les vivants mangent. Aucune part de la bête ne va au défunt : le vase à sang contient quelques décilitres que l'on verse dans sa bouche ; ce vase est appelé *sphageion*. Le défunt était également enterré avec de une à trois oboles : seuls ceux qui ont mérité un enterrement adéquat étaient choisis pour passer aux Enfers grâce à Charon, nocher des Enfers. Et ce, uniquement s'ils peuvent payer le voyage sur les fleuves à franchir pour rejoindre l'au-delà, au prix de une à trois oboles : c'est de là que vient la coutume de placer une obole sous la langue du mort avant son enterrement. Ceux qui ne pouvaient payer devaient errer sur les bords du fleuve pendant cent ans. La tradition voulait que dans les tombeaux, on déposait des asphodèles (plante vivace) : cette très ancienne coutume, dont on peut lire une allusion au chant XI de l'*Illiade*, imitée par les Romains, était encore d'usage du temps de Pline l'Ancien (23-79).



14.

ANNEXE

15b. Anonyme romain, Sarcophage avec Médée, 1er siècle avant J.-C. Marbre :

> Particulièrement sombre, la légende de Médée est constituée d'une succession de meurtres ponctuée d'une série de fuites. C'est notamment pour cela que Médée a accompli un voyage à travers toute la Grèce antique. Sa vengeance meurtrière a donné naissance au complexe de Médée. Complexe se manifestant chez les femmes qui cherchent à punir leur mari en s'en prenant à leurs enfants.

16. Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964 :

> Ce film est une reconstitution fidèle de l'évangile de Saint Matthieu qui reprend une sélection de scènes de l'histoire de la vie du Christ, de l'Annonciation à sa Passion.

17. Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia*, 1963 :

> Il s'agit là d'un montage d'archives d'actualité des années 1950 et 1960. Gastone Ferranti, producteur d'actualités cinématographiques, décide en effet de valoriser son fonds d'archives en demandant à Pasolini, alors écrivain connu et cinéaste débutant, de réaliser un film documentaire à partir de ses images. Trouvant le film que Pasolini a réalisé trop marqué à gauche, le producteur décide de ne pas le sortir, et demande à l'écrivain Guareschi (auteur de *Don Camillo*), satiriste très à droite, de tourner un second volet. *La Rabbia* [La Rage] réunit donc deux films antagonistes, la deuxième partie, réalisée non indépendamment, mais en réponse, dénaturant la première. Pasolini refusa le procédé et renia ce film présenté de cette façon.

18. Filippo Bonini Baraldi, *Plan séquence d'une mort créée*, 2004 :

> Ingénieur en électronique, intrigué par les films d'Emir Kusturica, violoniste amateur et amateur de musique tzigane, l'auteur s'est fait communicologue pour répondre à une question complexe : pourquoi la musique touche ? Comment expliquer son pouvoir émotionnel ? Insatisfait par l'artificialité des expériences de perception musicale qu'il avait jusque-là menées en laboratoire, il entreprend de chercher l'émotion musicale dans son contexte social. Le goût de la musique tzigane le conduit dans un petit village de Transylvanie (Roumanie) où cohabitent Tsiganes et paysans hongrois. À partir de 2002 et pendant plusieurs années, il observe et partage les moments où les musiciens tziganes pleurent en jouant, tout comme l'auditoire en les écoutant - lors des mariages, des funérailles, des baptêmes et des petites fêtes familiales. Il en déduit que ces « pleurs musicaux » tiennent à une esthétique sonore particulière, mais aussi à des associations entre mélodies et personnes spécifiques, ainsi qu'à une qualité du sujet que les Tsiganes perçoivent comme identitaire: l'empathie.



16.



18.

ANNEXE

19. Zhao Liang, *Pétition, la cour des plaignants*, 1996-2009 :

> Depuis 1996 Zhao Liang filme les « pétitionnaires » venant de toute la Chine porter plainte à Pékin contre abus et injustices des autorités locales. Rassemblés près des Bureaux des plaintes, autour de la gare sud de Pékin et vivant pour la plupart dans des abris de fortune, les plaignants attendent des mois voire des années pour obtenir justice. Paysans chassés de leurs terres, ouvriers d'usines en liquidation, petits propriétaires dont on a démoli sans compensation les maisons, etc. : tous les cas sont représentés.

20. Robin Anderson et Bob Connolly, *Black Harvest*, 1992 :

> Ce film a marqué l'histoire du cinéma documentaire. Réalisé en 1991 en Papouasie Nouvelle-Guinée par Bob Connolly et Robin Anderson (mari et femme, caméra et son), *Black Harvest* est une tragédie moderne; la rencontre fracassante d'une société traditionnelle avec le libéralisme économique, ainsi que le portrait d'un homme tiraillé entre deux cultures.

21. Dominique Abel, *Aube à Grenade*, 1999 :

> Ce film traite de la transmission familiale de l'art du flamenco à travers deux « couples » père-fille : l'un est Manuel Santiago Maya, dit *Manolete*, le grand danseur de Grenade, et sa fille Judea, danseuse également; l'autre est le *cantaor* Jaime Heredia, dit *El Parron*, et sa fille la *cantaora* Marina.

22. Bas Jan Ader, *I Am too Sad to Tell You*, 1971 :

> Mettant en jeu les notions d'accident, de chute et de pesanteur, Bas Jan Ader propose ici une plongée abrupte dans le sentiment, dans la sensation. *I'm too sad to tell you* montre l'artiste en pleurs, pendant plus de trois minutes en plan fixe. Muette, en noir et blanc, sans effets, sans montage, la séquence filmée capte la succession des sanglots, les grimaces de la douleur et de l'affliction. La raison de ce débordement lacrymal restant inconnue pour le regardeur, c'est l'action de pleurer, dans son plus simple appareil, qui place le spectacle en dehors de toute dimension narrative. Combinant l'épure et l'économie de moyens, l'oeuvre génère ambiguïté et incertitudes. Les larmes sont présentes dans toute l'histoire de l'art comme représentation des émotions les plus intenses. Sont-elles ici le fruit d'un moment intense d'émotion pure ou l'artifice factice d'une mise en scène tragi-comique ? « Je suis trop triste pour te le dire » affirme le titre de l'oeuvre, ne manquant pas de faire écho, en une inversion désinvolte, aux principes de l'art conceptuel affirmant que l'art est langage, déclaration, verbe.

23. Colita, *Carmen Amaya sur son lit de mort*, 1963. Photographies :

> Isabel Steva Hernandez, dit *Colita* est une photographe espagnole formée aux côtés de Xavier Miserachs et Oriol Maspons. Elle débute sa carrière en 1962 et s'intéresse vivement à la manière dont on peut photographier la danse, et plus spécialement le flamenco. Carmen Amaya (1913-1963) fut quant à elle une chanteuse et danseuse de flamenco.



19.



20.



22.



23.

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

- AUPERS, Stef, *Trust no one: Modernization, paranoia and conspiracy culture*, in *European Journal of Communication*, 2012.
- AUPERS, Stef, *Enchantment Inc.: Online Gaming Between Spiritual Experience and Commodity Fetishism*, in *Things*, Fordham University Press, 2012.
- AUPERS, Stef, HOUTMAN, Dick, *Religions of modernity: Relocating the Sacred to the Self and the Digital*, Ed. Stef Aupers, 2010.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935.
- BENJAMIN, Walter, *Le Livre des passages*, 1935.
- DAVIS, Erik, *TechGnosis: Magic, Memory, and the Angels of Information*, in *Flame Wars: The Discourse of Cyberspace*, Duke University Press, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd. de Minuit, Paris, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet - L'œil de l'Histoire*, 3, Éd. de Minuit, Paris, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris : éd. de Minuit, coll. «Paradoxe», 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quelle émotion ? Quelle émotion !*, Bayard Jeunesse, 2013.
- KACZYNSKI, Theodore, *La société industrielle et son avenir*, 1995.
- KRAUS, Karl, *La Nuit venue*, 1917.
- KURZWEIL, Raymond, *Humanité 2.0*, éd. M, Paris, 2007.
- STRAU, Josef, «The non-productive attitude», in catalogue «Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne» (ed. Bennett Simpson), 2006.
- WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent: Récit d'un voyage en pays Pueblo*, 1923.
- ZERZAN, John, *Futur Primitif*, 1994.

- Candyman, de Bernard Rose, 1992.
- *Stalker*, de Andreï Tarkovsky, 1979.
- *Tchernobyl, une histoire naturelle ?*, de Luc Riolon, 2010.

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€