My Body is a Cage

Collection du [mac]musée d'art contemporain de Marseille

Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

Le [mac]musée d'art contemporain de Marseille

Le [mac]musée d'art contemporain de Marseille est né de la rencontre d'une collection d'art moderne et contemporain exceptionnelle, celle du Musée Cantini et d'un bâtiment conçu à la fin des années 1970 par un collectionneur, le Docteur Rau, pour y abriter sa collection personnelle.
La Ville de Marseille mit à disposition le terrain sur lequel le Docteur Rau construisit le bâtiment du futur musée ainsi que le commissariat de police attenant pour en assurer la protection. Le collectionneur ayant abandonné entre-temps le projet de présenter sa collection à Marseille fit don du bâtiment à la Ville. Quelques années plus tard, en 1992, la Ville accepta officiellement le don et Bernard Blistène, alors directeur des Musées de Marseille depuis 1990, saisit cette occasion pour y créer le musée d'art contemporain qui fut inauguré le 28 mai 1994.
Très rapidement reconnu sur la scène internationale pour la programmation conduite par Bernard Blistène et Philippe Vergne, le [mac] devint un lieu incontournable de l'art contemporain en région grâce aux talents de ses directeurs successifs : Corinne Diserens, Danièle Giraudy, Nathalie Ergino et Thierry Ollat.
En 2003, le [mac] a obtenu le label « Musée de France », le catalogue de la collection a été publié en 2007 et depuis 2008, la collection est présentée de manière permanente dans ses salles. Le 28 mai 2014, le musée a fêté ses vingt ans.

Accessible de plain-pied et constitué de 9 travées régulières de 42 mètres de long et 6,50 mètres de large, baignées d'une lumière naturelle magnifiée par un sol en marbre clair, le musée se prête agréablement à la déambulation. Les espaces sont facilement transformables et permettent de renouveler le plaisir de la visite par les variations de rythme et d'intensité. Dans cette architecture accueillante, la collection met en valeur les mouvements artistiques apparus depuis les années 1960.

Pour évoquer les richesses de la collection, il convient de rendre hommage aux directeurs successifs des musées de Marseille comme Marielle Latour qui présida de 1956 à 1983 à la destinée du Musée Cantini où elle entreprit avec Danièle Giraudy un travail considérable d'accroissement de la collection contemporaine en ciblant quelques axes importants comme la Figuration narrative, l'École de Nice et Supports/Surfaces. En 1977, la grande exposition *3 villes, 3 collections – l'avant-garde 1960-1976* – présentée successivement à Marseille, Grenoble, Saint-Etienne et au Musée national d'Art moderne à Paris – constitue un jalon important dans l'évolution de l'idée de collection contemporaine. Le dernier bilan de la collection du Musée Cantini mené en 1980 par Marielle Latour *Cantini 80* est à ce titre éloquent. 382 numéros au catalogue et parmi les nouveaux noms : Francis Bacon, Balthus, Ben, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Olivier Debré, Jean Degottex, Sam Francis, Claude Gilli, Toni Grand, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Mahé de La Villeglé, François Morellet, François Rouan, Daniel Spoerri, Antoni Tàpies, etc. Les ensembles constitués sont renforcés, d'autres ont été créés, comme celui des Nouveaux Réalistes et des Affichistes. Certains artistes voient leur représentation multipliée au sein de la collection, comme Claude Viallat.

La nomination de Germain Viatte à la direction des musées de Marseille en janvier 1985 marqua le début d'une nouvelle phase dans le développement de la collection du Musée Cantini. Des attributions du Fonds National d'Art Contemporain permirent de doter la collection d'œuvres remarquables de Roberto Matta, Jean Dubuffet, Fermin Aguayo, Antonio Saura et Antoni Tàpies. De nouveaux ensembles sont constitués comme celui consacré aux peintres japonais du groupe Gutaï (Kasuo Shiraga, Akira Kanayama, Jiro Yoshihara, Atsuko Tanaka, Sadamasa Motonaga, etc.). Enfin un nouvel état de la collection d'art moderne et contemporain est établi en 1988, avec l'exposition *L'Art moderne à Marseille : la collection du musée Cantini* (9 juillet-19 septembre 1988), accompagnée d'un important catalogue révélant une politique d'acquisition toujours aussi pertinente et engagée avec Alain Jacquet, Edward Ruscha, Annette Messager, Sarkis, Richard Baquié, Jean-Michel Alberola, Robert Combas, Jean-Michel Basquiat. Ces acquisitions contemporaines de la fin des années 1980 accompagnent un bel ensemble autour de l'Arte Povera, avec des œuvres de Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto et Enzo Cucchi.

L'ouverture du [mac] en 1994 va marquer une partition de la collection du Musée Cantini. Les œuvres contemporaines, dont l'exigence est grande en matière d'espace et de clarté de présentation, trouvent dans les galeries du nouveau musée un lieu bien adapté, lisible et lumineux, subtilement rythmé, où elles peuvent enfin mener leur existence propre, dégagées de l'attraction référentielle des strates historiques de la collection, où il est encore question de peinture de chevalet, de socles et de cadres, de tout un environnement largement hérité des siècles passés. Ainsi il est donc décidé que les œuvres des Affichistes et des Nouveaux Réalistes marqueront le commencement de la partie de la collection gérée par le [mac]. Par la suite les acquisitions garderont un ancrage direct avec les expositions temporaires que présente le musée, voire d'autres musées de la ville comme La Vieille Charité pour Nan Goldin en 1996 et Gabriel Orozco en 1997 et Cantini pour Jean-Michel Basquiat en 1994. De nouveaux ensembles sont constitués pour Fluxus, le Land Art, le Body Art et l'art conceptuel alors que les expositions conçues par Bernard Blistène et Philippe Vergne puis Corinne Diserens permettent de découvrir à Marseille : Ben, Robert Smithson, Paul Thek, Dieter Roth, Rosemarie Trockel et Lygia Clark.
En 1998, César, le plus fameux des artistes marseillais, fait don à la Ville, alors que celle-ci envisageait de créer pour lui un musée, de plusieurs œuvres. Elles viennent compléter le fonds déjà existant et font de la collection du [mac] l'une des collections les plus importantes de ses œuvres en France. Nathalie Ergino, qui prend la direction du musée après une période rendue difficile par l'absence prolongée d'une direction au musée, poursuit le travail de ses prédécesseurs avec Jimmie Durham, Franz West, Carsten Höller. Thierry Ollat prendra le relais en 2006 et bénéficiera d'une nouvelle vague d'attribution d'une cinquantaine d'œuvres du Fonds National d'Art Contemporain comprenant des pièces historiques d'Arthur Aeschbacher, Gilles Aillaud, César, François Dufrêne,

Robert Filliou, Sol LeWitt, Gina Pane, Dieter Roth, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely qui viennent compléter les ensembles déjà existants ou représenter des artistes jusque-là absents de la collection comme Ger van Elk, Jef Geys, Peter Halley, Thomas Hirschhorn, Bernd Lohaus, Tony Oursler et Kenji Yanobe. L'enrichissement de la collection reprend en 2013 lors de la Capitale européenne de la Culture à Marseille qui permet au musée de réaliser alors une importante exposition intitulée *Le Pont* pour marquer l'originalité de la position de la Ville et l'exemplarité de son histoire récente. À cette occasion, plusieurs commandes et acquisitions d'œuvres sont faites à des artistes comme Peter Friedl, Alfredo Jaar et Zineb Sedira dont les importantes expositions personnelles réalisées au [mac] sont autant de premières en France.

Actuellement, la collection du musée est riche de plus de six cents pièces, elle comprend peintures, sculptures, photographies, vidéos, films et installations. En plus des œuvres des artistes précédemment citées, on note la présence de celles tout autant remarquables d'Absalon, Vito Acconci, Valerio Adami, Arman, Gilles Barbier, Christophe Berdaguer et Marie Péjus, Christian Boltanski, Günter Brus, Chris Burden, Daniel Buren, Jean-Jacques Ceccarelli, John Chamberlain, Daniel Dezeuze, Erik Dietman, Erro, Jan Fabre, Günther Förg, Nan Goldin, Dan Graham, Joseph Grigely, Fabrice Gygi, Pierre Huyghe, Christian Jaccard, Ann Veronica Janssens, Michel Journiac, Yves Klein, Tetsumi Kudo, Suzanne Lafont, Joep van Lieshout, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gabriel Orozco, Jean-Luc Parant, Claudio Parmiggiani, Arnulf Rainer, Philippe Ramette, Bernard Rancillac, Robert Rauschenberg, Jean-Pierre Raynaud, Martial Raysse, Mimo Rotella, François Rouan, Michèle Sylvander, Philippe Thomas, Niele Toroni, Gérard Traquandi, Franz Erhard Walther, Marijke van Warmerdam, William Wegman...

Sa présentation est régulièrement renouvelée en relation avec les expositions temporaires et s'organise de telle manière que le musée reste en permanence accessible au public.

En plus de sa collection, le [mac] possède un important fonds de catalogues et livres d'artistes contemporains : le Centre de documentation Ernst Goldschmidt qui rassemble une collection exceptionnelle de plus de cinquante-cinq mille volumes, catalogues d'expositions, essais et revues d'art contemporain, ainsi que des archives. Provenant de l'Institut des hautes études en arts plastiques (Iheap) créé par Ponthus Hulten à la demande de la Ville de Paris en 1985, il a été enrichi du don par Ernst Goldschmidt de sa bibliothèque personnelle. À la fermeture de l'Iheap en 1995, le fonds a été transféré à Marseille grâce au soutien des fils d'Ernst Goldschmidt, Léo et Paul. Le Centre de documentation édite le bulletin bibliographique *Catalogus* qui rend compte des nouvelles publications en art contemporain au niveau international. Il est accessible aux chercheurs et son catalogue est consultable sur le site www.bmvr.marseille.fr

Fort de sa très belle collection et de son riche centre de documentation, le musée s'attache à diffuser l'art contemporain auprès du public le plus large. Au travail de conservation et d'enrichissement de la collection, le musée d'art contemporain associe l'étude scientifique des œuvres et leur diffusion par les expositions et les prêts. Les expositions temporaires comme les publications qui les accompagnent complètent cette activité en mettant l'accent sur les problématiques contemporaines et en ouvrant la programmation du musée aux principaux acteurs de la création en arts plastiques.

Thierry Ollat, directeur du [mac]musée d'art contemporain de Marseille

« Une exposition doit être l'occasion d'une réflexion sur notre humanité, sur ce que signifie 'être au monde', vivre au quotidien, tomber amoureux, exprimer ou retenir ses sentiments (...) »

Entretien avec Denis Gielen, directeur du MAC's
par Sébastien Laurent.

SL L'exposition s'intitule *My Body is a Cage*. Pouvez-vous nous expliquer ce choix ?

DG Il s'agit d'une citation extraite d'une chanson éponyme du groupe Arcade Fire[1] que j'ai découverte dans une reprise qu'en a faite Peter Gabriel. Elle me semblait résonner avec le propos que j'entendais développer dans l'exposition. « Mon corps est une cage » est une affirmation percutante qui frappe l'imagination. Je n'avais jamais songé à définir le corps de cette manière-là. Lorsqu'on écoute les paroles de cette chanson, on se rend compte qu'elle évoque aussi le désir de se libérer du corps et, pour la personne qui éprouve cette sensation d'enfermement, en particulier le désir d'aller danser vers celui ou celle qu'il aime. Un titre qui, tout en étant dur, renvoie vers quelque chose de l'ordre de l'émotion, du désir, de la retenue, de la frustration ou de l'insatisfaction... Des sensations qui font toutes partie de notre réalité sentimentale. À mon sens, un titre peut, par la poésie qui s'en dégage, élargir le propos plutôt que le limiter. Avec cette phrase, on est face à toute une série d'échos ; le corps dans sa relation au désir et à l'esprit, le corps en tant que lieu d'un rapport de force avec le monde, la contrainte d'en être le locataire, la confrontation face à son propre corps et face aux autres corps qu'ils soient biologiques (humains) ou physiques (solides, liquides...). À la fin de la chanson, on comprend que c'est l'esprit qui détient en définitive la clé de cette cage.

SL Le MAC's accueille au Grand-Hornu une partie de la collections du musée d'art contemporain de Marseille [mac]. Pouvez-vous nous dire comment est née cette collaboration ?

DG Au départ d'une rencontre avec Thierry Ollat, le directeur du [mac], qui s'est faite, pour l'anecdote, à l'occasion d'une présentation d'une partie de notre collection au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris. Il m'a proposé de réfléchir sur un échange. L'idée est de présenter une partie de leur collection chez nous et, dans quelques années, de proposer une partie de la nôtre chez eux. De la même manière que j'ai choisi les œuvres pour cette exposition, Thierry Ollat aura naturellement la liberté de sélectionner les pièces de notre collection qu'il souhaite montrer à Marseille.

SL Dans cette exploration de leur collection, comment avez-vous déterminé une thématique ?

DG Quand on découvre une collection, on voit qu'il y a des thèmes qui se constituent. Dans celle du [mac], le sujet « corps » est fort présent, mais il y a, évidemment, d'autres sujets. Pour le moment, on peut d'ailleurs y découvrir un accrochage de leur collection qui mêle deux autres thématiques présentes dans leur collection : l'animal et la machine. Cette présentation est intitulée *Zoo-Machine*. De mon côté, la thématique du corps humain m'intéressait, car c'est un sujet que nous avons rarement abordé au MAC's. Le corps est un grand thème de l'art contemporain et méritait d'être traité en nos murs.

SL Le corps est un thème important de l'art contemporain, mais aussi de l'histoire de l'art. Il a fait l'objet de nombreuses expositions. Qu'est-ce que l'exposition du MAC's va apporter à un sujet qui pourrait sembler éculé ?

DG Ce qui me plaît dans une exposition, qu'elle soit thématique ou non, c'est l'idée que l'on puisse apprendre à travers l'art quelque chose sur le monde ou sur notre rapport au monde. À mon sens, la mission première d'un musée n'est pas d'enseigner l'histoire de l'art, ni d'être une vitrine de l'art d'aujourd'hui. C'est une dimension importante, certes, mais qui n'est pas prioritaire à mes yeux. Idéalement, une exposition doit être l'occasion d'une réflexion sur notre humanité, sur ce que signifie « être au monde », vivre au quotidien, tomber amoureux, exprimer ou retenir nos sentiments, etc. En un mot, tout ce qui fait que nous existons. L'ambition est ici de susciter une réflexion sur notre corporéité au départ de l'émotion esthétique que produisent en nous des œuvres. De prime abord, le corps peut nous sembler simple, alors qu'il est multiple. Du point de vue anatomique, c'est un ensemble d'organes ; à l'académie comme en médecine, on l'appréhende par ses parties et par leur articulation ou leur organisation. On dessine un crâne, on apprend à nommer ses parties, etc. Mais ce corps anatomique est intimement lié au corps existentiel, celui qui vieillit, qui appartient à la nature, comme le montre avec poésie l'œuvre de Giuseppe Penone ou de John Coplans. D'où, l'approche métaphysique dont témoignent, par exemple, les masques mortuaires d'Arnulf Rainer ou les peintures corporelles de Günter Brus ; et avec elles, la question de l'expression de nos sentiments par nos physionomies, nos grimaces, nos maquillages. Mais que serait notre corps s'il n'était pas d'abord mouvement, un corps qui bouge ou danse, à l'image du Sisyphe de Jana Sterbak ou du boxeur de Carsten Höller ? Enfin, le corps est également posture, et cette posture est symptomatique aussi des rapports de forces que nous entretenons avec le monde, les objets qui nous entourent. Être assis n'implique pas la même énergie qu'être couché ; et cette dernière posture pourra tantôt signifier la mort, tantôt le sommeil, tantôt l'amour, tantôt la soumission, de sorte que la posture physique peut aussi avoir une signification politique : se tenir debout face à un ennemi qui est plus fort que vous et, comme le propose Bernard Bazile dans sa campagne contre la pédophilie, lui dire « NON ! ».

My body is a cage
That keeps me from dancing
With the one I love
But my mind holds the key

I'm standing on the stage
Of fear and self-doubt
It's a hollow play
But they'll clap anyway

You're standing next to me
My mind holds the key

I'm living in an age
That calls darkness light
Though my language is dead
Still the shapes fill my head

I'm living in an age
Whose name I don't know
Though the fear keeps me moving
Still my heart beats so slow

You're standing next to me
My body is a cage

My body is a cage
We take what we're given
Just because you've forgotten
Doesn't mean you're forgiven

I'm living in an age
Still turning in the night
But when I get to the doorway
There's no one in sight

I'm living in an age
They laugh when I'm dancing
With the one I love
But my mind holds the key

Still next to me
My mind holds the key
Set my spirit free

Set my body free

1. Paroles de la chanson *My Body is a Cage* du groupe rock indépendant canadien Arcade Fire. Ce morceau clôt l'album *Neon Bible* de 2007.

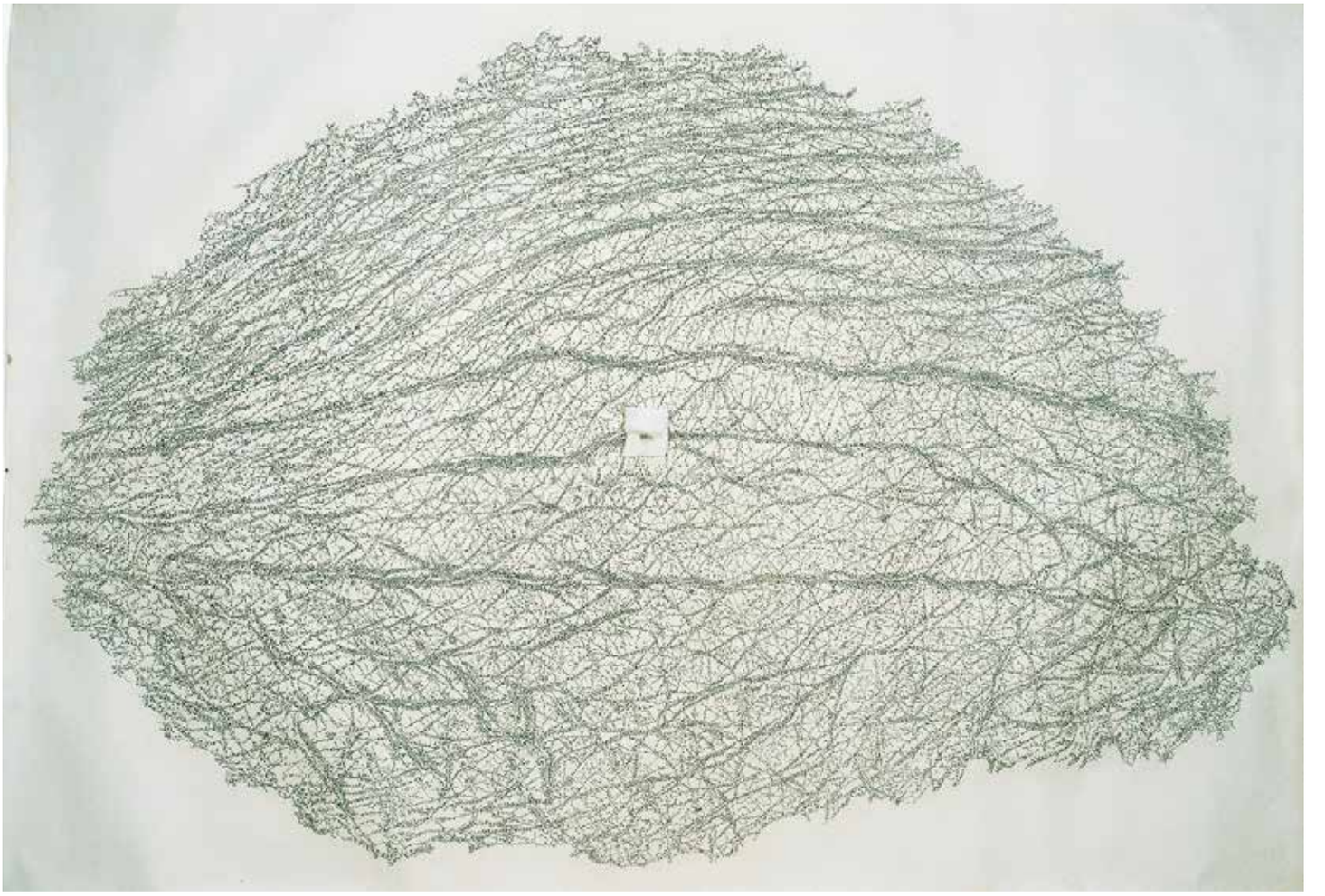
Thème majeur de l'art contemporain, le corps humain est le fil conducteur du parcours que le MAC's propose à travers la collection d'envergure internationale du [mac]musée d'art contemporain de Marseille. Qu'il soit réduit à des phénomènes aussi vitaux que la respiration, ou élargi à des mouvements théâtraux comme la danse, le corps s'y décline en de multiples images à partir d'une métaphore commune : la cage qui, thoracique comme carcérale, protège et enferme nos existences. Réunissant peintures, sculptures, photographies, vidéos et performances, l'exposition met également en évidence la limite que les artistes cherchent aujourd'hui à transgresser afin de se libérer du carcan de l'habitude et du corset de l'académisme.

Denis Gielen, Directeur du MAC's

1

Anatomie

Le corps, cette « architecture fantastique », à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose est un objet d'étude depuis la nuit des temps. L'anatomie s'attache à en analyser la structure, la forme et la disposition des organes en son sein. Il est également au centre des préoccupations de l'histoire de l'art et de l'académie où l'on apprend à le dessiner statique, dynamique, entier ou morcelé. Étrange mosaïque qui constitue un tout plus important que ses parties, ce corps que nous sommes est aussi le lieu que nous habitons. De cette contradiction naît notre humanité. À l'image d'une cage-écrin, il abrite notre mécanique, nos pensées, nos désirs et sentiments et c'est uniquement à travers lui que l'humain peut se dévoiler.



Giuseppe Penone, *Palpebra*, 1977

Associé au courant de l'Arte Povera, Giuseppe Penone utilise des matériaux naturels et emploie son propre corps pour élargir la notion de sculpture et interroger la relation de l'homme à son environnement. Pour lui, chaque geste que nous posons laisse des traces sur le monde qui nous entoure. À la fin des années 1970, il procède à ses premières empreintes de paupières qu'il dessine à partir d'un échantillon de sa peau agrandi et projeté au mur. *Palpebra*, écran intermédiaire entre l'œil et le monde extérieur devient le terrain de sa relation à la nature. L'empreinte fait apparaître un réseau de sinuosités, tel un flux organique ou végétal, auquel répond l'énergie du dessin au graphite qui la rehausse. Plus grande que nature, elle place le spectateur au centre d'un univers gullivérien. La notion de cécité parcourt l'œuvre de Penone et rejoint la philosophie de Platon qui affirme que la réalité n'est pas sous nos yeux et, qu'au contraire, c'est lorsque le regard se tourne vers l'intérieur qu'elle se donne à voir.

8 Jean-Michel Alberola, *Le Seul État de mes idées*, 2000

Peintre de formation, Jean-Michel Alberola utilise pourtant une palette très large de matériaux pour jeter des ponts entre l'image, l'écriture et la parole. *Le Seul État de mes idées (reliquaire)* se compose d'une vitrine posée sur une petite table dorée et d'œufs d'autruche encadrant un visage de papier mâché. L'un des œufs, en or, gît éclos sur le sol pour former une allégorie de l'idée. Les œufs qui l'entourent symbolisent les références nécessaires à sa mise en forme. Jean-Michel Alberola explore le processus complexe de l'élaboration de la pensée, résultant d'une multitude de connexions entre des domaines aussi variés que l'économie, le jeu, le cinéma, la littérature ou les mathématiques.

César a développé une véritable curiosité pour les matériaux. Son œuvre, à laquelle il intègre des procédés classiques de la sculpture comme le moulage ou l'assemblage, est également synonyme de renouveau par l'invention de deux procédés qu'il déclinera tout au long de sa carrière : la compression et l'expansion. C'est en 1960 que César expérimente la technique de la compression pour la première fois à la suite de ses nombreuses visites en usines et ateliers de recyclage de métaux. Si, dans un premier temps, il laisse la presse hydraulique réaliser seule la compression, très vite, il s'immiscera dans le processus en choisissant les couleurs et en calculant le degré de compression. *Nu de la Belle-de-mai* (en référence au quartier marseillais de la Belle de mai où l'artiste est né) figure un sujet classique de la sculpture : nu féminin qui témoigne de l'intérêt que porte César à la figure humaine et au corps de la femme en particulier.

César, *Nu de la Belle-de-mai*, 1957

Jef Geys, *Poupée Barça Milan*, 1990

Jef Geys ne conçoit pas de limites entre l'art et la vie. Il garde les traces de son quotidien pour les intégrer à son œuvre autobiographique et ainsi proposer un regard sur le « banal ». Sa démarche se développe autour de médiums comme l'archive et l'architecture, se centre sur le vivant et le rapport masculin/féminin et, prônant la pédagogie, s'inscrit contre toute forme d'élitisme en art. Dans la lignée des recherches du Bauhaus, Jef Geys s'intéresse aux « images-formes » (des formes simples au pouvoir symbolique fort), sorte d'œuvres-matrices qui serviront de point de départ à ses expérimentations foisonnantes. À taille humaine, la *Poupée Barça Milan* appartient à la série des *Quilles*. Associée à l'enfance et au jeu, elle renvoie le spectateur aux figurines de baby-foot, aux clubs de foot des années 1990, aux chorégraphies et costumes d'Oskar Schlemmer, à la peinture métallisée des voitures. Usant du détournement, Jef Geys entrevoit ici le corps comme une forme pure mais incomplète.

10 John Coplans, *Torso Front*, 1984

À l'origine peintre, John Coplans se consacre à partir de 1980 à la photographie. Entre 1984 et 1997, il livre son corps vieillissant au regard introspectif de l'objectif et réalise la série *Self-Portrait*. Exclusivement en noir et blanc, les formats impressionnants (des polaroïds de taille 50 × 60 cm) inscrivent avec honnêteté et sans complaisance les stigmates du temps, induisant chez le spectateur une intimité troublante. Dans la lignée de la mouvance minimaliste, la frontalité, la sérialité et la fragmentation de cette anatomie subvertissent la représentation classique du corps. À travers le catalogue de ces poses incongrues, John Coplans affronte le tabou de la vieillesse et témoigne de notre vulnérabilité avec ironie et détachement.

George Segal, *Femme assise*, 1969

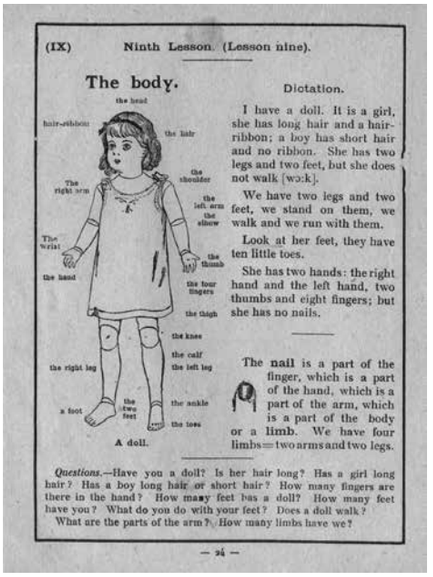
Les sculptures de Segal sont étroitement liées à l'environnement du quotidien. Moulages obtenus à l'aide de bandes plâtrées, ses personnages auxquels il impose la posture sont entourés par des objets usuels rehaussés de couleurs. « Objectivisés », ils évoquent l'anonymat, la solitude et la mélancolie. Le haut-relief *Femme assise*, réalisé en 1969, pourrait être un nu antique ou une peinture d'Ingres banalement transposée dans la réalité contemporaine.

Yves Klein, *Anthropométrie (ANT)123*, 1961

Animé par les qualités sensibles et spirituelles du monochrome, Yves Klein fut constamment à la recherche d'un espace-couleur infini. En 1956, il invente l'*International Klein Blue* (IKB), un bleu outremer mat et fortement saturé dont il parvient à fixer chimiquement l'intensité lumineuse. En 1960, Yves Klein présente la performance *Anthropométrie de l'époque bleue* où trois modèles féminins nus se badigeonnent les seins, le ventre et les cuisses du bleu IKB pour apposer ensuite l'empreinte de leur corps coloré sur d'immenses feuilles de papier. Marqué par la destruction nucléaire d'Hiroshima, Yves Klein entrevoit une résonance entre ses anthropométries où le corps du modèle se mue en « pinceau vivant » et les ombres de corps brûlés et projetés sur les murs de la ville japonaise.

« On considère sa main sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette main et je n'y suis pas. Elle est moi et non-moi. Et en effet, cette présence exige une contradiction ; mon corps est contradiction, inspire, impose contradiction : et c'est cette propriété qui serait fondamentale dans une théorie de l'être vivant, si on savait l'exprimer en termes précis. »

Paul Valéry



(IX) Ninth Lesson. (Lesson nine).

The body.

Dictation.

I have a doll. It is a girl, she has long hair and a hair-ribbon; a boy has short hair and no ribbon. She has two legs and two feet, but she does not walk [wo:k].

We have two legs and two feet, we stand on them, we walk and we run with them.

Look at her feet, they have ten little toes.

She has two hands: the right hand and the left hand, two thumbs and eight fingers; but she has no nails.

The **nail** is a part of the finger, which is a part of the hand, which is a part of the arm, which is a part of the body or a **limb**. We have four limbs = two arms and two legs.

A doll.

Questions.—Have you a doll? Is her hair long? Has a girl long hair? Has a boy long hair or short hair? How many fingers are there in the hand? How many feet has a doll? How many feet have you? What do you do with your feet? Does a doll walk?

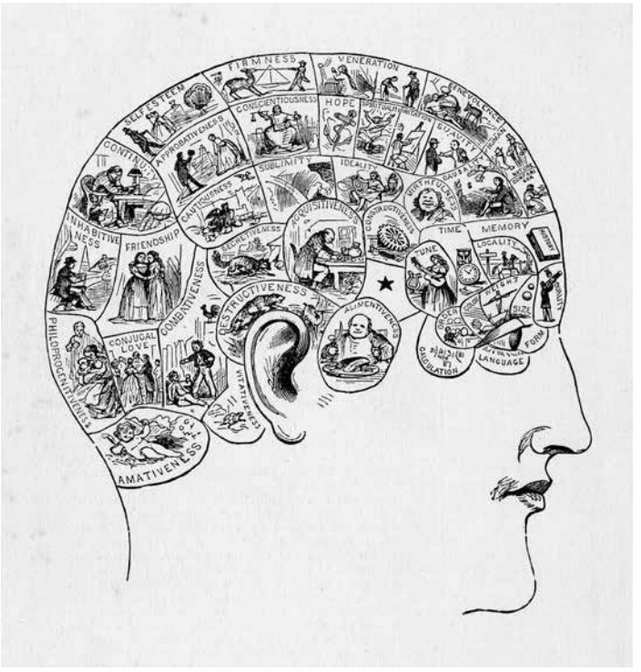
What are the parts of the arm? How many limbs have we?

— 24 —

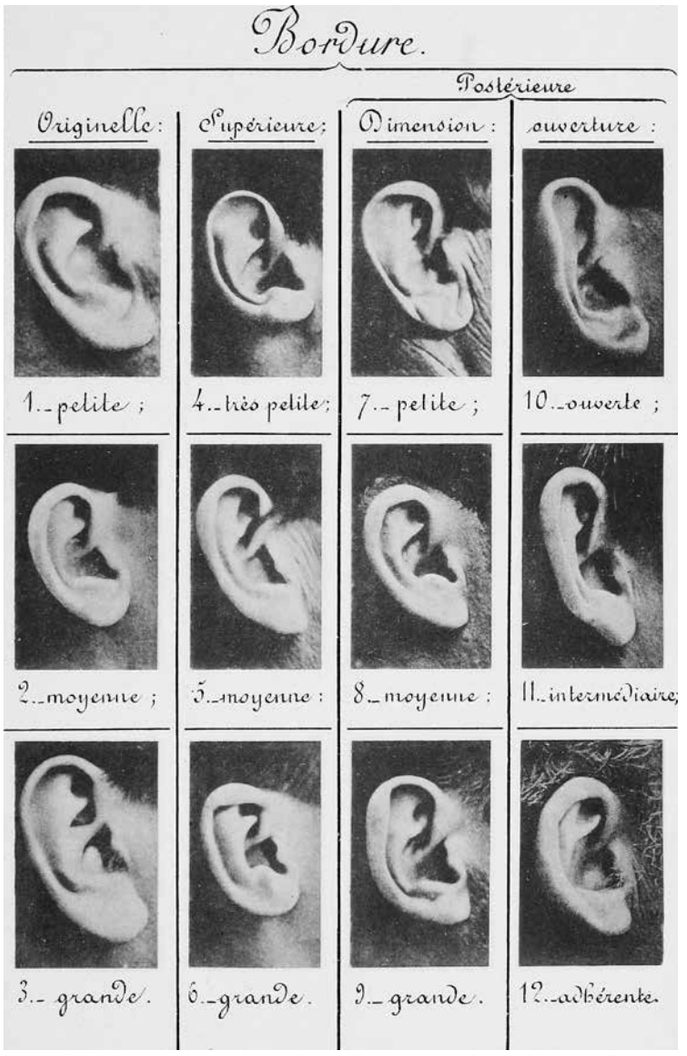
Leçon d'anatomie pour enfants avec, pour point de départ, une poupée. (*The Girl's Own Book*, 1919)

L'Ange anatomique est une gravure en couleur de Gautier d'Agoty réalisée en 1746. Elle fait partie d'une étude consacrée aux muscles du corps humain intitulée *Myologie complète en couleur et grandeur nature*.

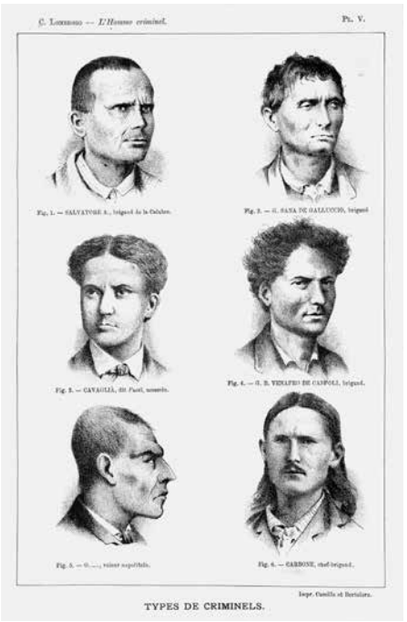
Au 16e siècle, avec son ouvrage *De humani corporis fabrica,* André Vésale fait entrer l'anatomie dans la modernité. (*Structure musculaire d'un homme*, 1543)



Aujourd'hui considérée comme une pseudoscience, la phrénologie, apparue en 1796, devait permettre d'analyser l'individu en fonction de la forme de son crâne. D'après les phrénologues, la topographie du cerveau permettait d'établir la personnalité du sujet. Elle ne renvoyait pas aux fonctions fondamentales du corps, ce qui la différencie radicalement de la carte du cerveau contemporaine. (Diagramme de phrénologie, 1883)



Le bertillonnage est une méthode d'identification inventée par Alphonse Bertillon en 1882. (*Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, 1893)



La physiognomonie est une méthode qui permettrait, selon ses inventeurs, par l'observation de l'apparence physique et du visage en particulier, de donner des indications sur la personnalité d'un individu. À la mode au 19e siècle, ces principaux représentants sont Johann Kaspar Lavater et Cesare Lombroso. Ce dernier est notamment célèbre pour son ouvrage *L'Homme criminel.* (ci-dessus, planche 5, 1889).

L'art de modeler la cire ou céroplastie se répand au 18e siècle en Italie. Discipline proche de l'anatomie, elle basculera vers le monde du spectacle en commençant à représenter des pathologies hors du commun qui attirent un public populaire et nombreux. (Modèle de cire anatomique, 1785)

14 Nan Goldin, *The Other Side*, 1972-1997

À l'étroit dans le carcan familial pétri de non-dits, marquée par le suicide de sa sœur, Nan Goldin quitte le domicile familial dès l'adolescence pour entamer sa carrière photographique et consigner les moindres détails de son existence. Dès les années 1970, elle fréquente le milieu des drag-queens qu'elle considère comme « les vrais vainqueurs de la guerre des sexes parce qu'ils ont su quitter le ring » et auprès desquels elle se découvre une famille et trouve un équilibre. *The Other Side* (1972-1997), d'après le nom du bar où se retrouvait cette communauté transsexuelle à Boston, témoigne, à travers un diaporama accompagné d'une bande-son, de plus de 25 années passées en leur compagnie. Fascinée par leur indépendance d'esprit, Nan Goldin réalise le portrait émouvant d'un groupe d'individus ayant réussi à se libérer du joug de la norme sociale sans plus s'inquiéter des questions de genre.

11

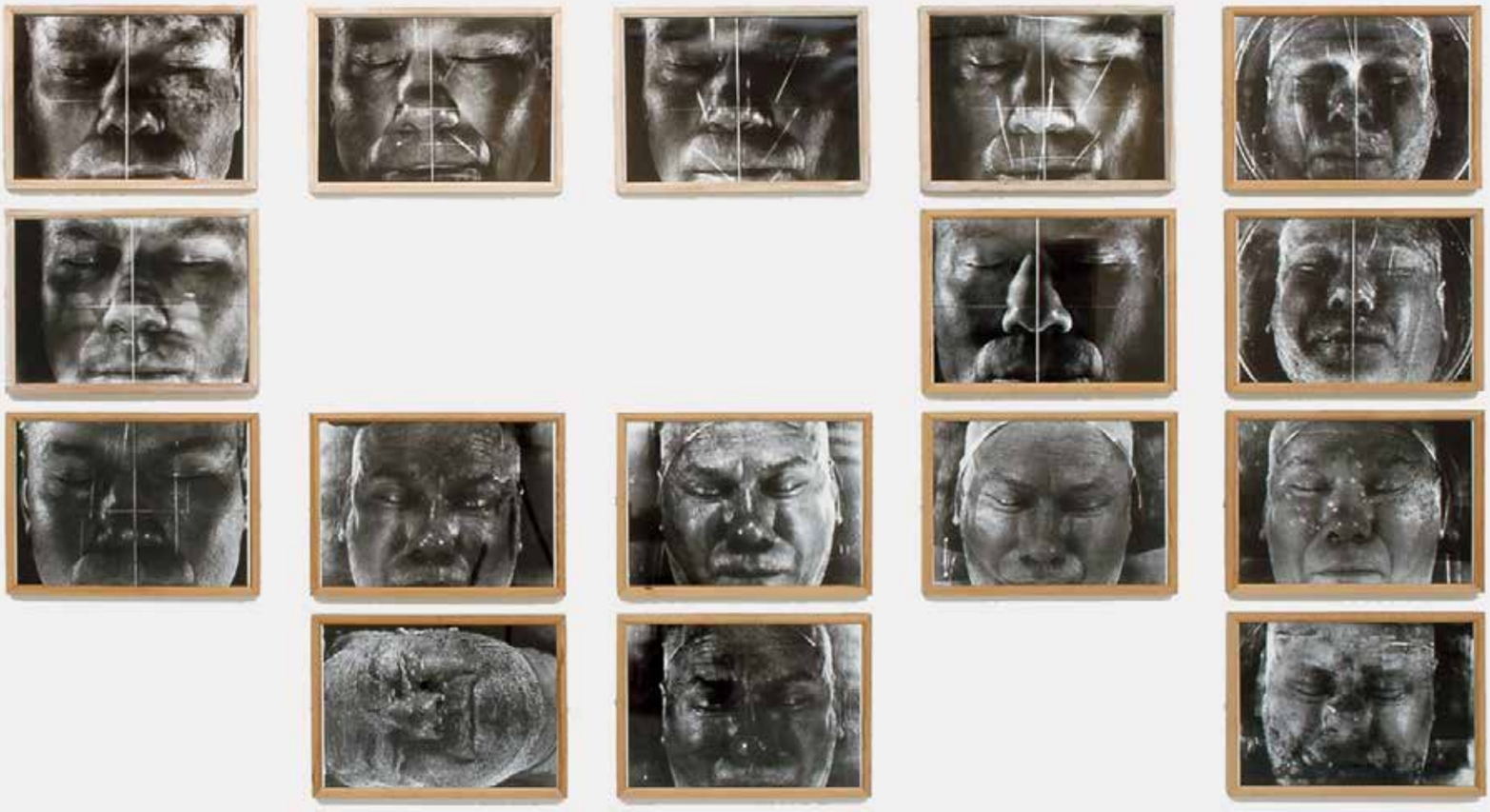
2

Masque

Il est troublant de retourner à l'étymologie du mot « personne ». En latin, *persona* vient du verbe *per-sonare* signifiant « parler au travers ». À l'origine, ce mot désignait le masque en forme de porte-voix dont s'affublaient les acteurs lors des représentations. Au fil du temps, par glissement, le terme a progressivement évolué pour définir l'individu dissimulé par-dessous plutôt que le personnage qu'il incarnait.
En effet, le masque, ambigu, cache autant qu'il révèle ; il n'est ni transparent, ni opaque. Notre visage, ce lieu où s'expriment nos sentiments humains, peut recouvrir différents « masques » dès lors que nous adoptons une expression contraire à ce que nous ressentons ou que, maquillé, fardé, masqué, il revendique un statut social ou une appartenance culturelle. Au sens jungien, la *persona* définit également le masque derrière lequel nous sommes tous obligés de nous dissimuler pour survivre et être acceptés dans notre société contemporaine.

Arnulf Rainer, *Beethoven Dead Mask*, 1979

Comme ses compatriotes les actionnistes viennois avec lesquels il partage certains thèmes (la vie, la mort, la souffrance), Arnulf Rainer est marqué par la Seconde Guerre mondiale. S'il se démarque de leurs performances en privilégiant le dessin et la peinture, la même violence trouble se dégage de son travail. Dès 1952, Arnulf Rainer entame ses Übermalungen (« Surpeintures ») qui deviendront sa marque distinctive. C'est à l'aide de fusain et de peinture qu'il surpeint des images dont les sources sont assez diverses : reproductions d'œuvres, autoportraits photographiques, œuvres originales (Henri Michaux par exemple). *Totenmaske* et *Beethoven Dead Mask*, toutes deux réalisées en 1978, appartiennent à la série *Totenmaske* pour laquelle l'artiste a recouvert de ses traits, parfois posés directement avec les doigts, les photographies de masques mortuaires. En les effaçant partiellement, il semble rappeler la vraie nature de ces visages qui, bien qu'immortalisés, sont voués à se dégrader inexorablement jusqu'à la disparition définitive.



18 Dieter Appelt, *Autoportrait* (détail), 1988

Influencé par Joseph Beuys et les actionnistes viennois, l'artiste allemand Dieter Appelt met en scène son corps dès les années 1970. Ses autoportraits, qui semblent évoquer les origines de l'homme, expriment le passage du temps, le cycle de la vie et de la mort, le rapport primitif que nous entretenons à l'égard de la nature. Recouvert de matières tantôt boueuses tantôt minérales, le corps de Dieter Appelt épouse la surface de ses photographies noir et blanc et en devient le terrain d'expérimentation. *Autoportrait* se compose de vingt photographies au cadrage serré autour du visage fantomatique d'Appelt. Primitive, cette archéologie du visage, faite de couches et de strates nous remue, car même s'il s'agit d'un autoportrait, elle évoque avant tout le rapport que nous entretenons tous au monde qui nous entoure.

En France, Michel Journiac est considéré comme une figure fondatrice du Body Art dont il développe la recherche à l'extrême. Ancien séminariste reconverti en artiste, il conserve les processus du rituel dans des performances et des photographies qui interrogent les problématiques fondamentales de notre société (genre, sexualité, religion, mort,...) Michel Journiac travaille également sur sa relation avec ses parents par le biais du complexe d'Œdipe développé par Sigmund Freud : aimer la mère et tuer le père. Ainsi, en 1972, il produit *Hommage à Freud*, quatre portraits noir et blanc où il apparaît travesti en son propre père et en sa propre mère.

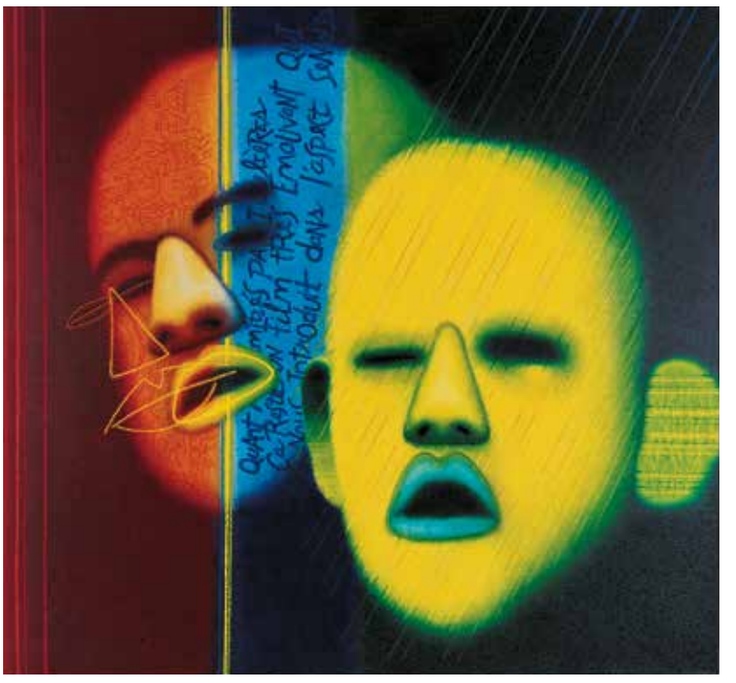
Michel Journiac, *Hommage à Freud* (détail), 1972

Günter Brus est membre fondateur, avec Otto Muehl et Hermann Nitsch, de l'actionnisme viennois caractérisé par ses performances spectaculaires mettant en scène le corps sans aucun tabou. C'est seulement à partir de 1965 qu'il rendra ses actions publiques, celles-ci étant jusque-là réalisées en privé et documentées par des photographies. La radicalité de sa pratique verra ses performances évoluer de simples simulations de blessures jusqu'à de véritables automutilations mettant en avant la fragilité de son corps. *Selbstbemalung II* est un portfolio composé de vingt photographies en noir et blanc retraçant les premières actions d'autopeinture de Günter Brus. L'artiste recouvre son visage de peinture blanche et trace une ligne noire approximative qui sépare son corps en deux avant de le confronter à divers instruments tranchants (hache, couteau, tire-bouchon,...).

Günter Brus, *Selbstbemalung II* (détail), 1964

Ed Paschke, *Au fond*, 1991

L'intérêt artistique d'Edward Francis Paschke s'oriente très tôt vers le monde du dessin d'animation et des cartoons. Influencé par les portraits d'Andy Warhol, Ed Paschke s'intéresse à la violence de l'expressionnisme, mais aussi à l'art du tatouage. La lithographie *Au fond* réalisée en 1991, présente deux visages masculins aux orbites vides comme des masques. L'œuvre donne l'impression d'un écran de télévision défaillant aux couleurs saturées. Il en résulte une distance, une impassibilité agressive qui pose la question de l'interaction entre humanité et technologie.

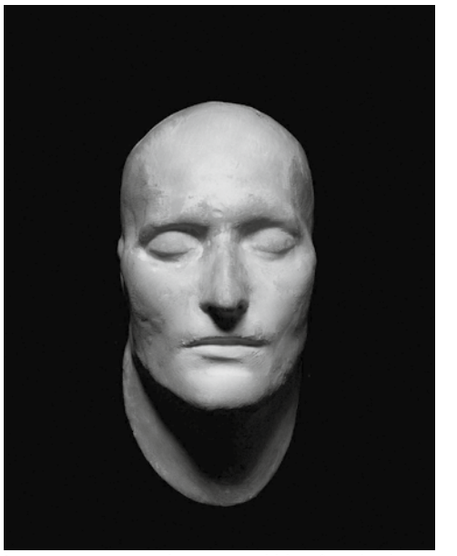


Absalon, *Bruits*, 1993

La démarche plastique d'Eshel Meir, dit Absalon, se définit par une détermination à résister à l'ordre social. Il réalise notamment une série de cellules d'habitation conçues aux strictes proportions de son corps. Ces lieux, d'un blanc immaculé, répondent froidement aux besoins essentiels de l'individu. La fonction des cabanes est tant de protéger l'artiste du monde extérieur que de préserver le monde de sa violence potentielle. Dans *Bruits*, Absalon est seul face à l'objectif de la caméra. Vêtu d'une chemise blanche devant un fond blanc, son corps semble se fondre dans l'environnement. Durant 2'30'', l'artiste hurle sa détresse. Sa voix s'éraille progressivement jusqu'à se briser complètement. Cette vidéo, d'une extrême violence affective, contraste avec les espaces aseptisés de ses premières installations. La brutalité de cette pièce qui précède de peu sa mort prématurée, donne un éclairage tout particulier sur le choix de son pseudonyme : Absalon, le mythe de la rébellion et d'une mort tragique.

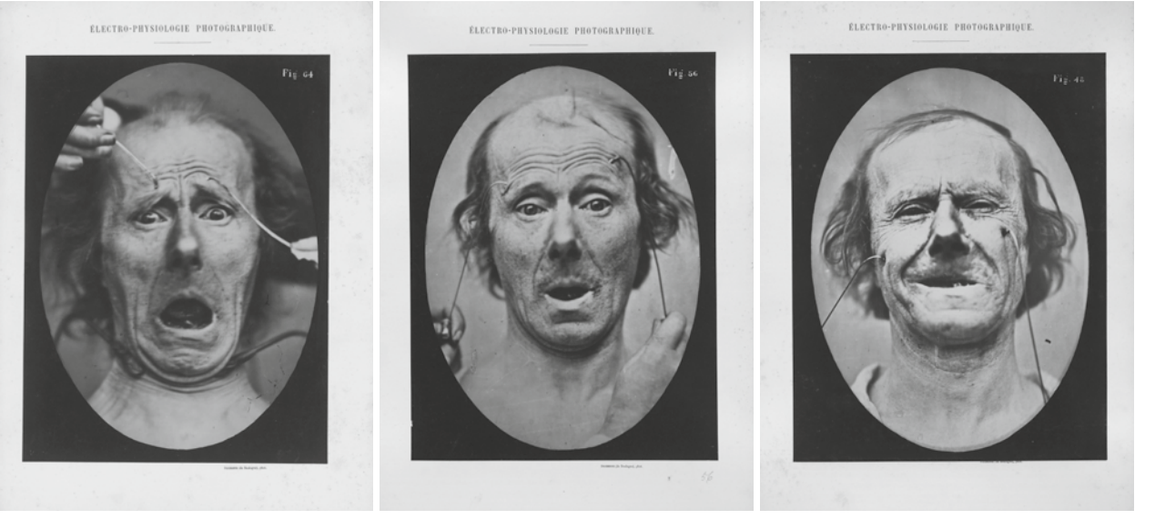
« Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. »

Michel Foucault



Le masque mortuaire est moulé à même le visage d'une personne décédée récemment afin de conserver une image exacte de ses traits encore intacts. (Masque mortuaire de Napoléon Ier)

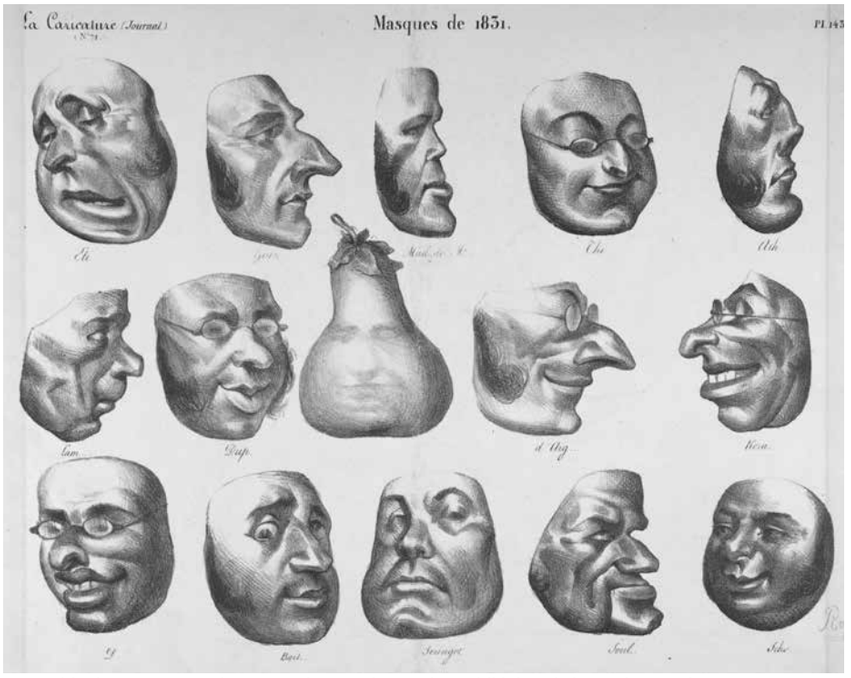
Persona (1966) d'Ingmar Bergman explore la question de l'être au monde et de notre rapport aux autres (l'amour, la fusion). Le titre évoque Jung comme le masque antique. Élisabeth Vogler perd soudainement la voix alors qu'elle incarne Electre sur scène. Sa *persona* l'ayant subitement quittée, elle ne peut plus parler.



Le neurologue français Duchenne de Boulogne étudie les « bienfaits thérapeutiques » de l'électricité dès 1833. Il utilise la photographie pour cataloguer toutes les expressions du visage en travaillant sur un modèle paralysé dont les traits se mouvaient de manière dissociée grâce aux impulsions électriques. (Photographies d'Adrien Tournachon, fig. 46, 56 & 64 de l'ouvrage *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, 1862)

Les quatre membres du groupe Kraftwerk endossent un aspect déshumanisé, à cheval entre l'organique et le mécanique, le vivant et l'inanimé, représentatif de l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes. S'agit-il des vrais musiciens ou de leurs doubles robotisés qui, régulièrement, les remplacent lors de séances photo et parfois même de concerts ? (Anton Corbijn, *Kraftwerk*, détail, photographie noir et blanc, 1981)

En 1980, David Lynch relate la vie de Joseph Merrick dans son film *Elephant Man*. L'aspect monstrueux de son visage n'étant dissimulé qu'à l'aide d'une toile grossière, les déformations pathologiques de l'« homme éléphant » semblent se révéler d'autant plus.



Ensemble de masques caricaturaux d'Honoré Daumier publié dans le journal *La Caricature* en 1832.

Accattone (de l'italien « mendiant »), souteneur des bas quartiers de Rome, est le personnage principal du film du même nom de Pier Paolo Pasolini (1961). Trouble, entre brutalité et fragilité, Accattone, après avoir mouillé son visage dans l'eau du Tibre l'a frotté dans le sable qui forme « un masque noir… sans plus rien d'humain » à la surface de ses traits, échappant momentanément à celui qu'il est malgré lui.

Catherine Sullivan, *Poor Little Sanya Economic Parable* (détails), 2004

Les œuvres de Catherine Sullivan se basent sur la pratique théâtrale et ses codes. L'artiste américaine dirige et met en scène des acteurs pour ses installations vidéo et ses photographies aux références culturelles multiples : cinéma classique, vaudeville, danse moderne. Considérant la théâtralité dans sa dimension anthropologique, Catherine Sullivan questionne les limites entre inné et acquis, met en évidence les disparités entre le rôle, la personne et le corps, et révèle les contraintes et les paradoxes de la représentation théâtrale. Une fois isolés, décortiqués, modifiés, répétés, les gestes et attitudes perdent toute signification ou possibilité pour le spectateur de s'identifier. *Poor Little Sanya Economic Parable* est une reconstitution imaginaire de l'attaque du théâtre de la Doubrovka de Moscou par des terroristes tchétchènes en 2002 qui prirent en otage des centaines de spectateurs lors d'une représentation de la comédie musicale *Nord-Ost*.

1.

Regarde ta main, puis tes doigts. Trace leurs contours sur la feuille. Tu trouveras des feuilles blanches et des crayons dans le KIDSKIT.

ANATOMIE / JEUNE PUBLIC

2.

Emploie ta main comme une marionnette en t'inspirant de la figure suivante (chercher des figures : sorte de dessins à réaliser avec les doigts).

ANATOMIE / JEUNE PUBLIC

3.

Mime les différentes expressions que tu connais : heureux, triste, étonné, fâché, pensif, endormi et d'autres encore...

4.

À l'aide de crayons et de marqueurs, transforme ce visage pour en faire un masque ou changer son expression. À quoi te fait-il penser maintenant ?

MASQUE / JEUNE PUBLIC

5.

Choisis un mouvement (marcher, frapper dans les mains, tourner) et exécute-le plusieurs fois d'affilée. Qu'observes-tu ? Le mouvement est-il toujours le même ?

DANSE / JEUNE PUBLIC

6.

Quand tu sortiras dans le parc, attrape ton copain par les mains et tournez le plus vite et le plus longtemps possible. Que ressens-tu maintenant ? Es-tu fatigué ? Perds-tu l'équilibre ?

DANSE / JEUNE PUBLIC

7.

Sors sur la terrasse avec tes copains ou ta famille et joue à « un, deux, trois, soleil ». Fais bien attention à la posture dans laquelle tu t'immobilises !

POSTURE / JEUNE PUBLIC

8.

Observe les postures des gens autour de toi. Que t'apprennent-elles à leur sujet ? Imite leur position sans qu'ils ne s'en rendent compte.

POSTURE / JEUNE PUBLIC

« On ne naît pas avec un corps. »

Il y a quelque trente-cinq ans, je rentrais en psychanalyse comme on rentre dans les ordres. Ma première grande révélation en ce domaine fut, assistant à une conférence de Colette Soler en 1983 à Bruxelles, d'entendre cette phrase : « on ne naît pas avec un corps. » Certitude soudainement mise à mal, propos dérangeants, à la limite de l'absurde, qui pour le moins nécessitent explication et justification.

Bien entendu nous venons au monde avec un organisme bien réel fait de chairs comme tout animal. Toutefois, nous nous distinguons des autres mammifères par le fait que non seulement nous naissons prématurés, êtres incapables de vivre sans l'aide d'autres humains, mais surtout que nous sommes plongés, avant même notre naissance, dans un bain de langage.

Ce n'est que vers 8-10 mois, moment appelé par Lacan « stade du miroir », que nous avons une chance d'avoir un corps.

Les spécialistes me pardonneront d'expliquer les choses de manière aussi simpliste mais l'important, me semble-t-il, est de faire comprendre le phénomène.

Donc, vers cet âge, un enfant dans les bras de « son papa » peut voir apparaître son image dans le miroir comme étant celle de son corps, en même temps que son père la nomme de son prénom. Ce qui provoque la jubilation de l'enfant.

C'est donc cet imaginaire marqué du symbolique par le dire parental qui nous donne un corps, c'est-à-dire une enveloppe, une sorte de sac troué de certains orifices, qui entoure notre organisme et qui nous fait Un. Un « Un » bien particulier, puisqu'une fois acquis, il reste une totalité même amputé d'une de ses parties. Pensons simplement aux douleurs des membres fantômes. À l'opposé, si cette coalescence du symbolique et de l'imaginaire n'a pas réussi, comme chez certains psychotiques, le sujet peut avoir le sentiment par exemple que sa tête flotte à un mètre au-dessus de son corps ou que son corps risque de se vider en allant aux toilettes.

Il est peut-être aussi démonstratif pour bien comprendre cette « acquisition » du corps d'observer l'évolution du petit enfant placé devant un miroir posé à même le sol. Constatons d'abord l'indifférence d'un bébé venant de naître. Un peu plus tard, face à ce miroir, il gesticule, essaie de toucher l'autre qu'est son image, et comme le petit chien, après exploration, il tente de rejoindre cet autre à l'arrière du miroir. Troisième temps, voyant son image, il croit que c'est lui dans le miroir. S'il reste à ce stade, il risque comme certains psychotiques de dire : « mes yeux me regardent ». Ultime stade à franchir grâce au langage, la reconnaissance de son image, image d'ailleurs inversée. Une certaine confusion entre soi et son image persiste d'ailleurs un certain temps. Il n'est pas rare qu'un enfant de trois ou quatre ans s'accuse d'une faute qu'il n'a pas commise ou pleure en voyant tomber un autre enfant du même âge, non par compassion mais parce que reste un certain trouble, une certaine trace d'indifférenciation entre son corps et l'image de l'autre.

Mais quel rapport avons-nous en tant que sujet avec notre corps ? Le langage qui est premier nous fait sujet et corps, mais les deux sont divisés, chacun peut exister indépendamment de l'autre et quand ils sont ensemble, ils ne font pas toujours bon ménage.

Le sujet *ex-siste* avant sa naissance dans le discours de ses parents. Ils lui choisissent un prénom, évoquent leurs désirs et leurs rêves à son propos. De son vivant, le sujet habite son corps, comme un locataire habite un appartement et après sa mort, il continue à *ex-sister*, tant qu'il restera dans le langage de l'Autre. Il n'est pas rare d'ailleurs que des adultes continuent à parler au sujet défunt ou le « consultent » avant de prendre des décisions importantes, sans ignorer, chez certains la croyance aux fantômes.

Qu'en est-il du corps ? Tout d'abord, de son vivant, il fait son lit de l'Autre, c'est-à-dire qu'il est marqué par le langage, pensons au bracelet qu'on met au nouveau-né pour bien marquer son appartenance, au maquillage, aux tatouages jusqu'à la scarification, toujours signes de virilité, de séduction ou d'appartenance à un groupe. Et lorsque le sujet meurt, le corps lui aussi continue d'exister. Un cadavre reste un corps jusqu'au moment où il deviendra charogne ou cendres. Les momies restent des corps bien longtemps après que leurs réels propriétaires les ont quittés.

« My Body is a Cage »
chante Peter Gabriel[1]
Mon corps est une cage, qui m'empêche
De danser avec celle que j'aime.
Mais mon esprit détient la clé.
Faut-il encore pouvoir la tourner dans
la serrure, ajouterait Freud.

Guidino Gosselin, psychanalyste

1. En 2010, Peter Gabriel sort *Scratch My Back*, un album entièrement constitué de reprises parmi lesquelles figure le titre *My Body is a Cage* du groupe canadien Arcade Fire.

3

Danse

Le corps est perceptible dans sa dimension dynamique à travers la danse. Aspirant à une liberté de mouvement, celle-ci procède paradoxalement de diverses situations contraignantes où le corps est enfermé ; par exemple dans un espace, une architecture ou un costume. Mode d'expression du désir, elle est de l'ordre de la parade, du combat, quand il s'agit de séduire l'autre, de se mesurer à lui. Procédant par répétition de gestes ou de mouvements, la danse entraîne aussi une forme de méditation sur le sens de l'existence et la position que nous occupons dans l'univers. Parce que le danseur produit un effort physique, dépensant une énergie futile en apparence, son spectacle nous renvoie à notre condition humaine et rappelle l'une des possibles interprétations du mythe de Sisyphe : « il n'y a pas d'efforts inutiles, Sisyphe se faisait des muscles. » (Roger Caillois)

Jana Sterbak, *Sisyphe III*, 1991

Son œuvre surprenante à dimension féministe s'inscrit dans le champ élargi de l'art. L'artiste souhaite « faire réagir des personnes non formées à l'art » à l'absurdité et à la vulnérabilité de la condition humaine. Entravé, équipé de prothèses, mis en danger, le corps est un élément central de son travail. Lieu de l'émotion et enjeu d'une situation, il est mis en scène pour faire éprouver le danger, la cruauté, l'incommunicabilité et la tension entre contrainte et liberté. L'installation de Jana Sterbak revisite le mythe de Sisyphe. Dans la vidéo, la captation d'une performance absurde tourne en boucle. Au centre d'une cage s'agite en vain un danseur cherchant à maintenir l'équilibre de cette prison miniature. La répétition compulsive du mouvement éprouve notre compassion et renvoie à la cruauté du châtiment. Reliquat de cette scène mythique, l'instrument de torture vide est posé sur le sol.

32 Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner 2*, 1968

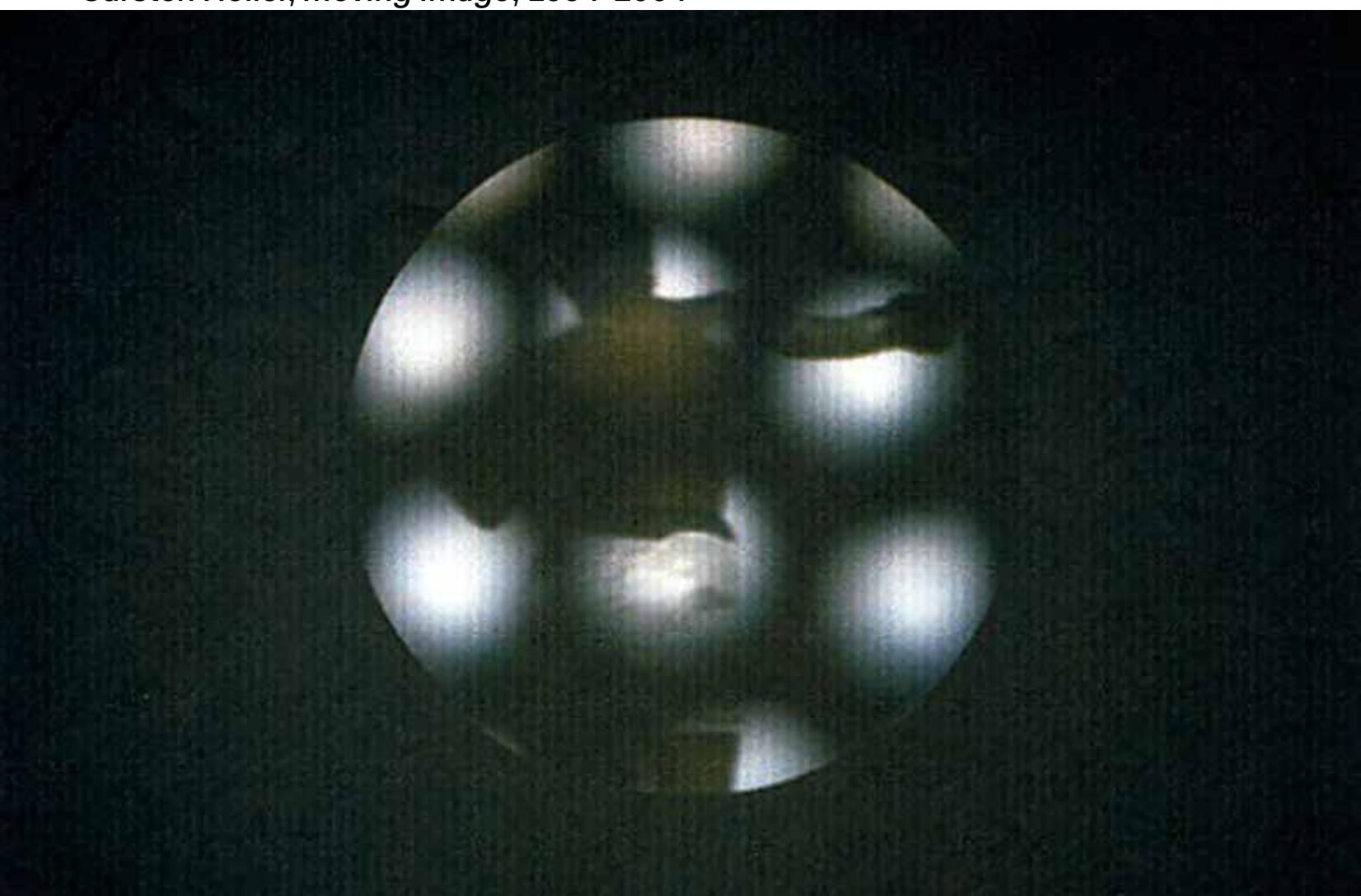
Dès 1968, Bruce Nauman envisage son atelier comme un espace de recherche, considérant les activités qu'il y mène, les gestes qu'il y pose comme des œuvres d'art en soi. Influencé par les recherches chorégraphiques de Merce Cunningham et le théâtre de Samuel Beckett, Bruce Nauman observe dans ses enregistrements vidéo les répercussions de mouvements répétitifs sur son corps désarticulé, entravé, mis à l'épreuve. Dans *Bouncing in the Corner 2*, il se filme dans un coin de l'atelier, de la base du cou aux chevilles, se laissant choir en direction du mur puis rebondir. Un mouvement qu'il répète pendant une heure jusqu'à ce que toute notion de temps et d'espace soit abolie.

Francesco Finizio, *Bicameral Libidinal Voice Processor*, 2004

Au centre de l'installation, posé sur un tapis persan, un moniteur diffuse l'image bleutée de Stephen Hawking en conférence. Une lumière stroboscopique parcourt l'écran et suit le rythme de sa voix restituée par ordinateur avec pour fond sonore une version instrumentale de *Love Me Tender*. De part et d'autre de l'image de l'astrophysicien sont projetés les films de deux sosies d'Elvis Presley déclamant le discours du scientifique reçu par une oreillette. Ils tentent d'incarner le texte érudit à travers l'attitude libidineuse du King. Stephen Hawking reprend ensuite la parole pour relancer la boucle. Francesco Finizio convoque ici, à travers des dispositifs de transmission, les stéréotypes que rappellent Stephen Hawking (l'intellectuel prisonnier de son propre corps) et Elvis Presley (le chanteur à l'attitude charnelle) pour révéler la difficulté de communication.

Dans la plupart de ses projets, Carsten Höller invite à la participation du spectateur tout en questionnant le comportement humain, la perception et la logique. *Moving Image*, réalisé en 1994, est composé de deux projections de diapositives du boxeur Muhammad Ali mettant K.O. George Foreman, alors champion du monde poids lourd et réputé invincible, lors du combat qui les opposa à Kinshasa en 1974. Trois images interchangeables tendent à se juxtaposer à travers un disque rotatif perforé et créent ainsi l'illusion d'un mouvement proche du stop-motion. L'ensemble évoque une chorégraphie répétitive, scandée.

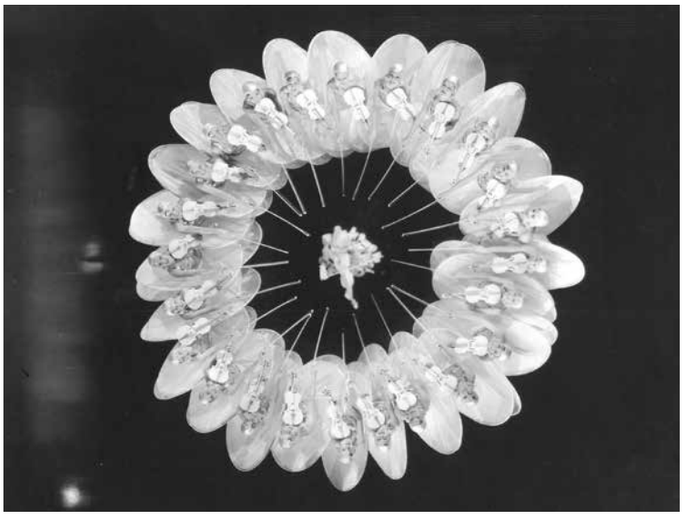
34 Carsten Höller, *Moving Image*, 1994-2004



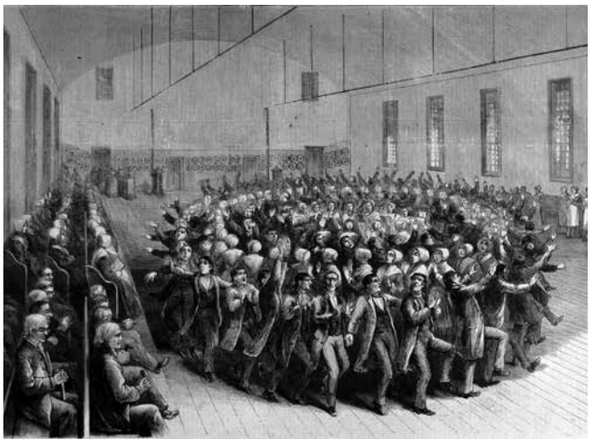
Michèle Sylvander, *Somnolence*, 2002

Michèle Sylvander se met en scène et utilise son propre corps comme moyen d'expression. Elle ose la nudité et la dépréciation de sa propre image, bouleversant les codes de représentations de la femme dans les médias. Pour elle, le corps est un vecteur de questionnements sur l'identité : le genre (la condition féminine, les codes sexuels), le rapport au temps (la vieillesse, la mort, la répétition), le rapport aux autres (la famille). Ses œuvres, qui mêlent réalité et fiction, donnent à voir la limite ténue entre l'être et le paraître : le masque, la peau, le vêtement, l'écran, ce qui révèle une identité ou la cache. Dans la vidéo *Somnolence*, enfermée dans un cube transparent rempli d'eau, elle apparaît tantôt à moitié nue tantôt en costume de cuir noir, le visage masqué. Electronique, le son produit une atmosphère angoissante qui évoque l'étouffement et l'enfermement.

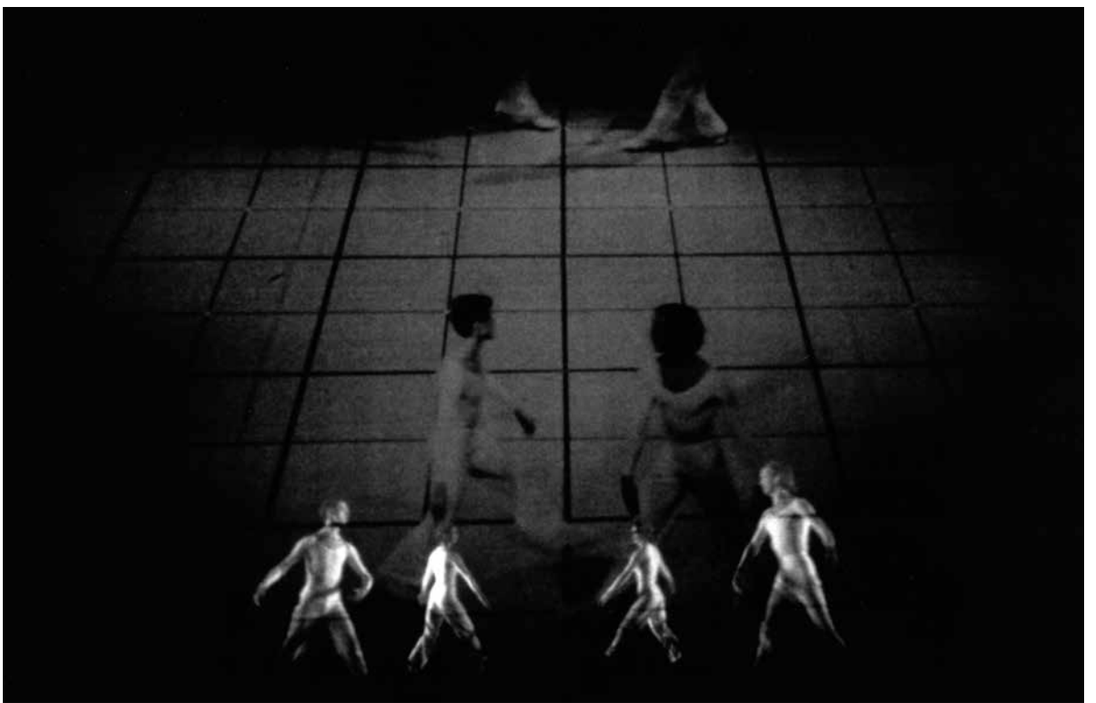
« Danser comme on parle, comme on marche, comme on respire… »
Anne Teresa de Keersmaeker



Dans les années 1930, le réalisateur américain Busby Berkeley élabore de complexes tableaux visuels composés d'une multitude de danseurs exécutant une chorégraphie extrêmement précise et développe une imagerie organique hypnotique. (Chorégraphie pour le film de Mervyn LeRoy, *Gold Diggers of 1933,* 1933)



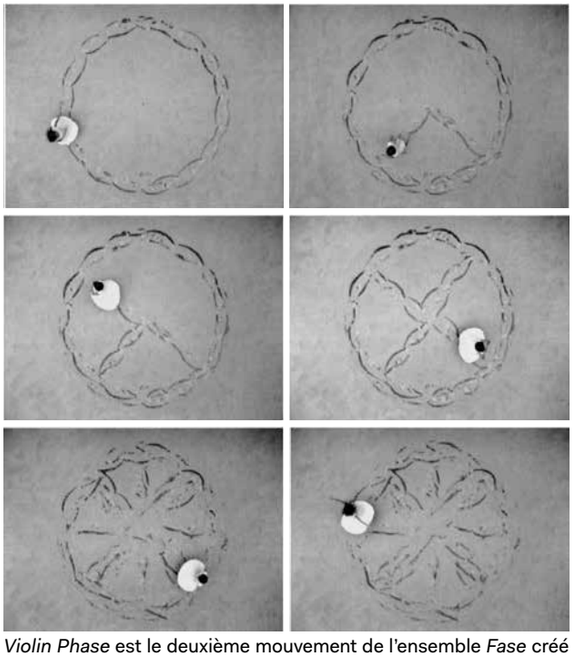
Dans *Rock My Religion*, Dan Graham confronte les danses de transe extatique des shakers (littéralement « les trembleurs ») aux états seconds dans lesquels se plongent les musiciens rock et leur public. (*Danse de la communauté des Shakers,* gravure, 19e siècle / Extrait de la vidéo *Rock My Religion,* 1982-1984)



Dance, une chorégraphie de Lucinda Childs sur la musique de Philip Glass dans un décor de Sol L[illegible] reflète le décloisonnement des pratiques artistiques tel qu'expérimenté à la fin des années 1970 aux États-Unis au Judson Dance Theater. Le spectacle envoûtant et répétitif se concentre sur les aspects les plus essentiels du mouvement, du son et de la vision.

Une femme en transe serre les mains contre sa poitrine. (Bahia, Brésil, vers 1950)

Le Samâ se pratique généralement en groupe. Les derviches tourneurs se délestent de leur manteau noir (la tombe/l'enveloppe charnelle) et apparaissent en blanc (linceul/renaissance spirituelle) coiffés de hauts chapeaux de feutre (pierre tombale). Les derviches, dont chaque geste recouvre une symbolique précise, tournent inlassablement sur eux-mêmes afin d'accomplir l'union mystique avec Dieu.



Violin Phase est le deuxième mouvement de l'ensemble *Fase* créé en 1981 par la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaeker. Concentrant la chorégraphie sur la théorie musicale du compositeur Steve Reich qui s'organise autour du cercle et de la ligne, *Violin Phase* se réfère à l'idée de circumambulation spirituelle et aux danses des jeunes filles lors de bals populaires.

Puisant ses sources dans les danses populaires, le breakdance naît à la fin des années 1970 à New York et se pratique en groupe dans la rue. Sous forme de défis, les danseurs s'affrontent en exécutant des pas spectaculaires l'un en face de l'autre.

Danseur et chorégraphe suisse d'envergure internationale, Thomas Hauert s'est établi à Bruxelles dans les années 1990 et y a fondé sa compagnie ZOO / Thomas Hauert en 1997. Thomas Hauert est en résidence à Charleroi / Danses. Il est responsable académique du bachelier en danse contemporaine de la Haute École de théâtre de Suisse romande – La Manufacture, à Lausanne et enseigne régulièrement à PARTS.

Entretien avec Thomas Hauert,
par Houda Hamid.

HH Dans le cadre de l'exposition *My Body is a Cage*, le MAC's a fait appel à votre compagnie pour produire une performance. Comment avez-vous envisagé cette collaboration ?

TH La performance proposée au MAC's est une proposition nouvelle, inédite qui se base sur un des principes chorégraphiques de notre avant-dernière création *MONO* : celui de la mécanique des corps en contact. Ce que je trouve intéressant dans ce projet, c'est qu'il y a d'un côté l'aspect physique, technique, mécanique de la danse. Cette espèce de virtuosité qu'on a développée avec les possibilités qu'offrent nos anatomies lorsque deux corps sont combinés : ils agissent, réagissent, résistent ou cèdent. Il y a donc d'un côté tous ces mécanismes complexes de l'anatomie, mais d'autre part, ces deux corps entrelacés donnent une image très intime : on se touche partout et plein de surfaces du corps sont en contact continuellement changeant.

HH Pourquoi avoir choisi de présenter une variation de *MONO* dans ce contexte ?

TH Ce duo est une forme qui peut exister en soi et qui ne nécessite pas de grands déplacements dans l'espace. J'avais très envie que le public soit proche, pour lui permettre d'observer comment deux corps interagissent. Ces deux corps, ensemble, forment une seule unité même s'il y a deux centres de contrôle et de création distincts. C'est fascinant de voir comment ces deux perspectives différentes font bouger cette créature nouvelle. Tout cela donne une impression de désordre parce que nous n'avons pas l'habitude de voir des corps s'enchevêtrer comme ça. En réalité, ils respectent des lois physiques : celles des forces, de la résistance, du fonctionnement de l'anatomie, des leviers, etc. Il y a toujours plusieurs zones d'interactions simultanées et pluridirectionnelles. Je suis fasciné par la capacité du corps à gérer toutes ces informations, alors que notre conscience, bien qu'elle soit un outil très précieux, est complètement dépassée s'il y a plus de deux, trois actions simultanées.

HH Comme dans tout spectacle chorégraphique, le lieu où évoluent les danseurs est très important. L'espace du musée est différent de la scène du théâtre. Avez-vous déjà expérimenté quelque chose de semblable ?

TH Nous avons été invités à réaliser des improvisations dans un musée d'art contemporain à Porto lors d'un festival. Il y a aussi *Drum and Dance*, une collaboration avec le batteur liégeois Michel Debrulle. Ce spectacle a été joué dans plusieurs contextes : des théâtres, des foyers et parfois même dans la rue.

HH Au MAC's, les danseurs sont entourés d'œuvres d'art. Ces objets ont un sens profond, une signification qui débordent de leur cadre. Ont-ils été intégrés à la mise en scène ?

TH Nous envisageons plutôt notre création comme une sculpture parmi les autres. Les deux corps sont absorbés l'un dans l'autre. Ils peuvent se déplacer dans l'espace, mais c'est surtout autour d'eux-mêmes qu'ils tournent.

HH Parallèlement à l'improvisation, qui occupe une place importante dans votre travail, il y a également un aspect très « travaillé » dans vos chorégraphies. Y a-t-il une recherche de perfection dans votre travail ?

TH J'aime que les aspects techniques du mouvement soient travaillés afin d'atteindre une certaine virtuosité. On cherche sans cesse de nouvelles formes, on expérimente parmi tout ce qui est possible pour se surprendre. L'expérimentation laisse place au danger. Les choses imprévues peuvent rater. Je l'accepte volontiers.

HH Cette liberté d'expérimentation explique le passage de ces moments très contrôlés lors des répétitions à l'improvisation au moment de la représentation. Quelle est votre méthode de travail ?

TH La répétition et la représentation deviennent la même chose. Pendant les répétitions, on travaille sur certains aspects des mécanismes comme se mouvoir de la station debout vers le sol, comment se déplacer rapidement, sauter, soulever l'autre. On crée des exercices techniques qui permettent de prédisposer l'intuition à l'improvisation. Ces mouvements deviennent des réflexes intuitifs au moment de la représentation. Ce sont des processus inconscients que l'on entraîne lors des répétitions. Mon travail est un plaidoyer en faveur de l'intuition, un acte pour qu'on reconnaisse le corps et l'esprit comme une unité. Le corps humain, avec son intelligence et tous ses fonctionnements biologiques, physiques, chimiques, est un des organismes les plus sophistiqués de l'univers connu. L'important pour moi est donc de mettre le corps en scène dans une situation où il utilise tout son potentiel intuitif conscient et inconscient.

HH Comment êtes-vous arrivé à la danse ?

TH J'ai grandi dans une ferme dans un petit village en Suisse. Mes grands-parents étaient paysans et nous vivions à côté de la ferme familiale. Mes parents m'ont emmené voir *Holiday on Ice* quand j'avais cinq ans. J'ai adoré ce spectacle et c'est à ce moment que j'ai commencé à danser en improvisant dans notre salon.

HH Que pensez-vous de la relation qu'entretient notre culture à la danse ? Contrairement à d'autres cultures, il semble que chez nous, la danse ait quelque peu disparu du quotidien.

TH C'est certainement le résultat de notre histoire judéo-chrétienne et de la pensée cartésienne qui ont instauré cette hiérarchie entre le corps et l'esprit. Alors que l'esprit immatériel est sublimé, le corps, lui, est péché. Il n'est perçu que comme le vaisseau qui transporte notre esprit. Nous sommes enjoints à ne pas faire confiance à nos pulsions. Même si on pense différemment aujourd'hui, les conditionnements restent assidus. En plaçant un filtre rationnel sur tout, nous nous privons d'informations importantes. Récemment, les sciences cognitives ont découvert que toutes ces informations sont importantes pour chaque décision que l'on prend. Ce qu'on ressent, nos émotions, nos sensations déterminent nos choix, notre raisonnement et notre identité. On se méfie de ce qui est inconscient, de ce que l'on ressent. Je crois que la danse pourrait jouer un rôle libérateur, en permettant de reconnaître la valeur du monde sensuel.

4

Posture

La posture peut s’envisager au sens propre, à savoir la position que prend le corps, comme au sens figuré, lorsqu’elle qualifie une attitude morale voire politique, l’une et l’autre étant incontestablement liées. Être assis, debout ou couché infère un rapport au monde particulier. Allongé, le corps (endormi ou mort) renvoie à notre passivité et à notre vulnérabilité alors qu’assis, il se fait penseur, observateur inlassable du monde qui l’entoure. Debout, il domine, s’impose ou proteste. Un homme peut être en bonne ou en mauvaise posture.

Active au sein du collectif *Haha*, Wendy Jacob crée des installations pour l'espace public et muséal depuis 1989 afin d'explorer les liens entre le collectif et l'intime. Elle développe un langage qui interroge notre rapport à l'architecture par des actions simples impliquant les sensations physiques du spectateur. Presque imperceptibles et fragiles, ses interventions rappellent des mécanismes corporels comme la chaleur que dégage le corps, le souffle, le battement du cœur. Réalisée en 1993, cette installation fonctionne à l'aide d'un moteur simulant la respiration humaine pour évoquer l'image de deux corps endormis sous une couverture de laine. La présence curieuse de cette humanité dans l'espace muséal dégage un sentiment d'inquiétante étrangeté. Sans titre, la sculpture évoque également, de manière plus politique, l'anonymat dans lequel sont plongés les sans-abri peuplant clandestinement nos villes.

Wendy Jacob, *Sans titre*, 1993

Artiste pluridisciplinaire, Tony Oursler utilise principalement la vidéo et les installations pour révéler les travers de l'univers technologique et médiatique qui nous entoure. Au début des années 1990, il crée les *Dummies*, des poupées vidéo composées de bouts de tissus sur lesquels est projetée l'image vidéo d'un visage humain. Couchées à même le sol, coincées dans un faux plafond, écrasées par un fauteuil, ces créatures sont emprisonnées dans leur propre monde et répètent inlassablement les mêmes phrases. Le malaise surgit lorsque ces épouvantails électroniques s'adressent au spectateur qui, dès lors, prend part à l'œuvre et se sent à son tour regardé. En réduisant le corps à une poupée parlante, Tony Oursler nous donne à voir l'être humain mis à mal par le monde contemporain.

Tony Oursler, *Couch Piece*, 1995

Jimmie Durham, *A Stone Asleep in Bed at Home*, 2000

D'origine cherokee, Jimmie Durham militera pour la cause indienne pendant les années 1970 et 1980 avant d'abandonner ses activités politiques pour devenir artiste à part entière. Poète, performeur, sculpteur, vidéaste, dessinateur, il explore différents domaines en privilégiant l'assemblage de matières brutes, naturelles et d'objets trouvés pour en détourner le sens. Considérant les pierres comme des sculptures en soi, – « actives » –, il tente de les libérer de l'architecture. Dans *A Stone Asleep in Bed at Home*, composée d'un lit détruit par le poids du monolithe qui y repose, la seule présence de l'immense bloc minéral indique un sommeil si lourd qu'il ressemble étrangement à la mort.

44 Bernard Bazile, *It's OK to Say No ! Petite Fille No !*, 1998-1990

Bernard Bazile s'exprime à travers différents média comme la vidéo, la sculpture, l'installation ou encore la photographie. À la lisière entre publicité et art, il manipule le contexte d'exposition pour relier son travail à la réalité quotidienne de la rue. Son but avoué est d'exercer le regard critique du spectateur. Les deux sérigraphies *It's OK to Say No !* présentent des reproductions à grande échelle d'images issues de manuels pour enfants destinés à contrer les avances d'éventuels pédophiles. Ces figures faussement naïves, dessinées sur de la moquette, introduisent le thème de la transgression sexuelle au sein du musée. L'œuvre suscite un certain malaise en interrogeant le rapport à l'autorité et à l'enseignement autant que la pression sociale exercée sur l'individu.

Échappant à toute forme de classification, l'œuvre protéiforme de Dennis Oppenheim s'inscrit dans la mouvance de l'art conceptuel et parcourt les champs du Land Art, du Body Art, de la vidéo et de l'installation. Remettant en cause notre rapport aux réalités données, son œuvre investigue les processus de circulation de l'énergie et s'emploie à en saisir la dynamique métamorphique afin de toujours réévaluer notre expérience du monde. Les deux photographies noir et blanc documentent deux performances corporelles distinctes réalisées à New York en mai 1970. Dans l'une, le corps, véhicule d'une intense tension, s'arque entre deux murs de blocs de béton et lutte contre la force de gravité ; dans l'autre, il épouse l'échancrure d'un trou dans le sol et s'y abandonne.

Dennis Oppenheim,
Parallel Stress, 1970

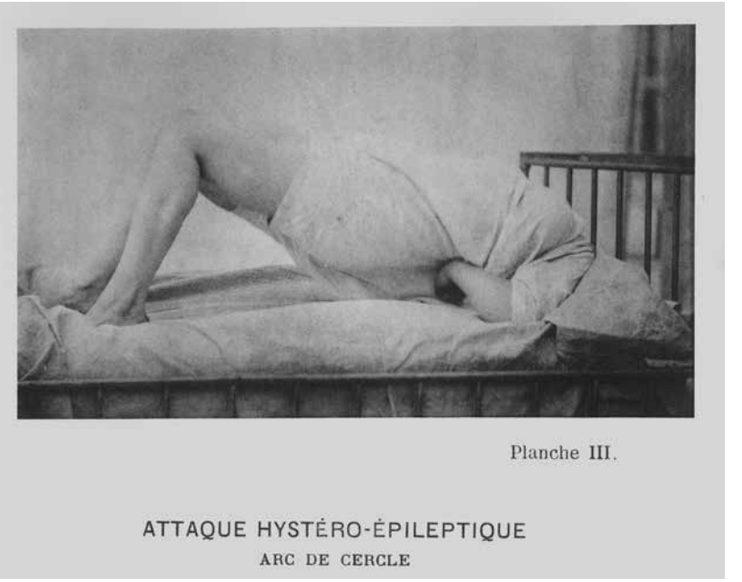
46 Lionel Scoccimaro, *Faire l'autruche serait une attitude répandue*. *La Femelle*, 1999-2000

Lionel Scoccimaro, *Faire l'autruche serait une attitude répandue. Le Mâle,* 1999-2000

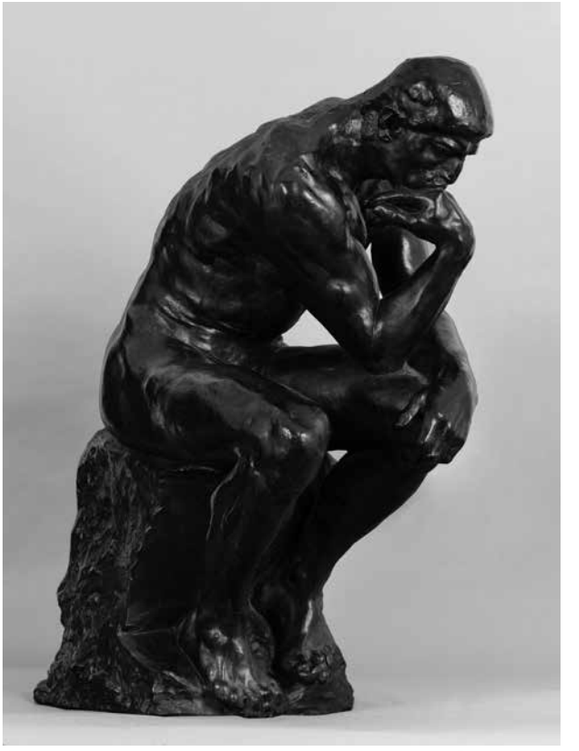
Le travail de Lionel Scoccimaro résulte d'une hybridation entre les beaux-arts et la culture de masse américaine à laquelle il emprunte les codes esthétiques ; du tuning aux planches de surf en passant par l'imagerie érotique des pin-up. L'aspect customisé et extrêmement fini, voire précieux de ses sculptures témoigne de sa collaboration avec le savoir-faire d'artisans spécialisés. Archi-pop et esthétisées, elles interrogent les poncifs de la société contemporaine globalisée, sexualisée et anxiogène. Les deux sculptures hyperréalistes *Faire l'autruche serait une attitude répandue. Le Mâle / La Femelle* se composent d'une femme et d'un homme dissimulant leurs têtes. Représentation littérale de l'expression « faire l'autruche », désignant une manière de se voiler la face, l'image de ce jeune couple adoptant une posture animale symbolise une incapacité à communiquer. Elle serait aussi pour l'artiste une allégorie du refus d'une génération « d'adulescents » à laquelle il appartient, de s'engager dans l'âge adulte pour affronter les réalités sociales et politiques.

« Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement. »
Maurice Merleau-Ponty

Iggy Pop, chanteur du groupe The Stooges, en concert, 1972.

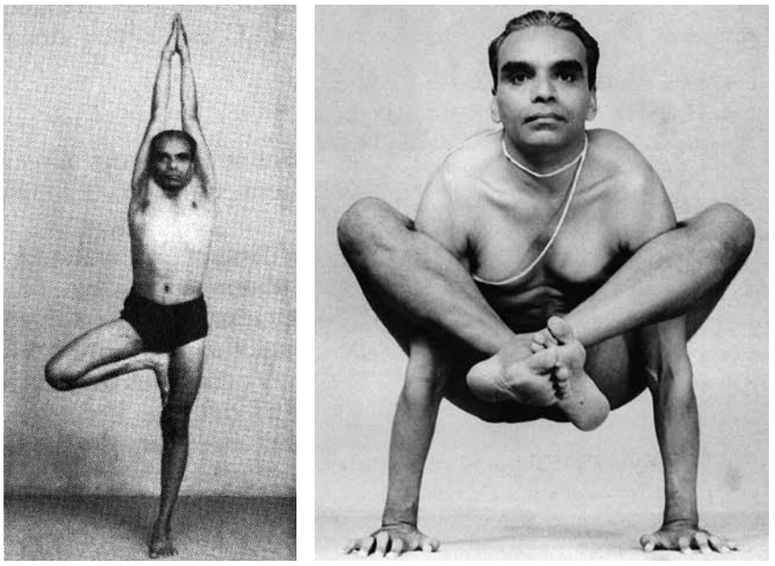


Au 19e siècle, Jean-Martin Charcot consacre ses recherches à l'hystérie à l'hôpital de la Salpêtrière. Afin de documenter les crises spectaculaires qu'elle provoque, le neurologue entreprend de faire un recensement des postures que prend le corps lorsqu'elles surviennent. L'arc hystérique en témoigne de façon impressionnante. (Hystéro-épilepsie, contracture, Iconographie de la Salpêtrière, 1878)



Aujourd'hui parvenue au rang d'icône, la sculpture de Rodin, plongée dans une profonde méditation, incarne l'idée de la pensée en action. (*Le Penseur*, bronze, 1882)

Einstein on the Beach est un opéra en quatre actes de Philip Glass scénographié par Bob Wilson et chorégraphié par Lucinda Childs. Chaque posture régulière, simple et mesurée que Lucinda Childs adopte participe à la structure précise de sa chorégraphie rythmée par la musique répétitive et mathématique de Philip Glass. (Festival d'Avignon, 1976)



La pratique du yoga nécessite l'exécution de postures diverses au rythme de la respiration. Chaque posture agit simultanément sur le corps et l'esprit. (B.K.S. Iyengar, Yoga Dipika / Lumière sur le yoga, 1983)

Le 5 juin 1989, sur la place Tian'anmen à Pékin, un homme s'immobilise devant une colonne de chars en guise de protestation contre le système politique castrateur en place et en particulier les violentes répressions infligées par le gouvernement chinois aux étudiants ayant manifesté les jours précédents.

« Le gisant qui prolonge dans l'immobilité une jeunesse qui ne passera plus. » Michel Foucault. (Jacques Du Broeucq, Transi du monument funéraire de Jean De Henin-Lietard, albâtre, vers 1551. Chapelle des Seigneurs de Boussu)

Repères biographiques

Anatomie

Yves Klein. Artiste français. Né en 1928 à Nice, mort en 1962 à Paris.

Jean-Michel Alberola. Artiste français. Né en 1953 à Saïda (Algérie), vit et travaille à Paris.

George Segal. Peintre et sculpteur américain. Né en 1924 à New Brunswick (États-Unis), mort en 2000 à South Brunswick.

Giuseppe Penone. Artiste italien. Né en 1947 à Garessio, vit et travaille à Turin et Paris.

John Coplans. Artiste et critique d'art anglais. Né en 1920 à Londres, mort en 2003 à New York.

Jef Geys. Artiste belge. Né en 1934 à Bourg-Léopold (Belgique), vit et travaille à Balen (Belgique).

César (César Baldaccini, dit). Sculpteur français. Né en 1921 à Marseille, mort en 1998 à Paris.

Posture

Tony Oursler. Artiste américain. Né en 1957 à New York où il vit et travaille.

Lionel Scoccimaro. Artiste français. Né en 1973 à Marseille où il vit et travaille.

Wendy Jacob. Artiste américaine. Née en 1958 à Rochester (Royaume-Uni), vit et travaille à Chicago.

Dennis Oppenheim. Artiste américain. Né en 1938 à Electric City (États-Unis), mort en 2011 à New York.

Jimmie Durham. Artiste américain. Né en 1940 à Washington (États-Unis), vit et travaille à Berlin.

Bernard Bazile. Artiste français. Né en 1952 à Meymac (France), vit et travaille à Paris.

Masque

Michel Journiac. Artiste français. Né en 1935 et mort en 1995 à Paris.

Günter Brus. Artiste autrichien. Né en 1938 à Ardning (Autriche), vit et travaille à Vienne.

Ed Paschke. Peintre polono-américain. Né en 1939 et mort en 2004 à Chicago.

Arnulf Rainer. Artiste autrichien. Né en 1929 à Baden (Autriche), vit et travaille entre Enzenkirchen (Autriche) et Ténériffe.

Eshel Meir, dit Absalon (1964-1993). Artiste israélien. Né en 1964 à Ashdod (Israël), mort à Paris en 1993.

Dieter Appelt. Artiste allemand. Né en 1935 à Niemegk (Allemagne), vit et travaille à Berlin.

Catherine Sullivan. Artiste américaine. Née en 1968 à Los Angeles, vit et travaille à Chicago.

Nan Goldin. Photographe américaine. Née en 1953 à Washington, vit et travaille entre Londres et Paris.

Danse

Jana Sterbak (1955). Artiste canadienne. Née en 1955 à Prague, vit et travaille à Montréal.

Francesco Finizio (1967). Artiste américain. Né en 1967 à New York, vit et travaille à Plouzané (France).

Carsten Höller (1961). Artiste belge. Né en 1961 à Bruxelles, vit et travaille à Stockholm.

Bruce Nauman (1941). Artiste américain. Né en 1941 à Fort Wayne (États-Unis), vit et travaille à Galisteo (États-Unis).

Michèle Sylvander (1944). Artiste française. Née en 1944 à Marseille où elle vit et travaille.

Liste des œuvres exposées

Absalon (Eshel Meir, dit), *Bruits*, vidéo, son, 2'23", 1993. Inv. : C.98.6.3.

Jean-Michel Alberola, *Le Seul État de mes idées (reliquaire)*, installation, vitrine en bois doré à la feuille d'or, verre, 54 œufs d'autruche suspendus, papier mâché, pierres, ficelle, bois, 210 × 120 × 50 cm, 2000. Inv. : C.00.3.

Dieter Appelt, *Autoportrait*, ensemble de 20 photographies noir & blanc, 1988. Inv. : C.89.17.

Bernard Bazile, *It's OK to Say No ! Petite Fille No !* (série), sérigraphie sur moquette, bois, 317 × 238 × 9 cm, 1989-1990. Inv. : C.03.14.1.

Bernard Bazile, *It's OK to Say No ! Petit Garçon No !* (série), sérigraphie sur moquette, bois, 317 × 238 × 9 cm, 1989-1990. Inv. : C.03.14.2.

Günter Brus, *Selbstbemalung II*, ensemble de photographies noir & blanc, 48,5 × 38,7 cm chacune, 1964. Inv. : C.96.8.

César (César Baldaccini, dit), *Nu de la Belle-de-mai*, bronze, 147 × 55 × 39,5 cm, 1957. Inv. : C.98.10.2., donation de l'artiste en 1998.

John Coplans, *Feet Frontal*, photographie noir & blanc, 151,5 × 95 cm, 1984. Inv. : C.89.18.1.

John Coplans, *Torso Front*, photographie noir & blanc, 126 × 91,5 cm, 1984. Inv. : C.89.18.2.

Jimmie Durham, *A Stone Asleep in Bed at Home*, installation, montants et cadre de lit en bois et placage, sommier métallique, matelas, crin de cheval, drap de coton et pierre de granit, 101 × 200 × 155 cm, 2000. Inv. : C.05.03.

Francesco Finizio, *Bicameral Libidinal Voice Processor*, installation vidéo, 3 DVD en boucle synchronisés (environ 5'36 chacun), 2 projecteurs, 1 moniteur vidéo couleur 55 cm, 2 haut-parleurs amplifiés, 1 tapis, dimensions variables, édition 13/34, 2004. Inv. : C.05.16.

Jef Geys, *Poupée Barça Milan*, bois, résine et peinture, 180 × Ø37 cm, 1990. Inv. : 2007.2.15.

Nan Goldin, *The Other Side*, installation, 174 diapositives synchronisées, son, 11', 1972-1997. Inv. : C.98.3.

Carsten Höller, *Moving Image*, installation, dimensions variables, édition 16/34, 1994-2004. Inv. : C.05.17.

Wendy Jacob, *(Sans titre)*, installation, moteurs électriques, minuterie, structures gonflables, couvertures, 30 × 210 × 220 cm, 1993. Inv. : 2007.2.19.

Michel Journiac, *Hommage à Freud,* 4 photographies noir & blanc, 60 × 50 cm chacune, 1972. Inv. : C.01.5 (1 à 4).

Yves Klein, *Anthropométrie sans titre (ANT, 123)*, pigment bleu pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 1961. Inv. : C.82.27.

Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner 2*, vidéo noir & blanc, son, 60', 1968. Inv. : C.01.16.

Dennis Oppenheim, *Parallel Stress (a 10 Minutes Performance Piece*), photographies argentiques, texte imprimé sur papier, 229 × 156,5 × 3 cm, 1970. Inv. : C.96.4, don de l'artiste en 1996.

Tony Oursler, *Couch Piece*, installation multimédia, vidéo, bois, tissus, rembourrage synthétique, canapé, coussin tête de « poupée », robe en tissu, son, 210 × 240 cm, 1995. Inv. : 2007.2.23.

Ed Paschke, *Au fond*, huile sur toile, 198 × 213 cm, 24/34, 1991. Inv. : C.96.16.

Giuseppe Penone, *Palpebra*, graphite sur papier marouflé sur toile, plâtre (moulage), poils, 200 × 300 cm, 1977. Inv. : C.87.9.

Arnulf Rainer, *Totenmaske*, photographie noir & blanc rehaussée de peinture, 1978. Inv. : 2007.2.26.

Arnulf Rainer, *Beethoven Dead Mask*, photographie noir & blanc, tirage argentique rehaussé, peinture, non daté. Inv. : C.86.15.

Lionel Scoccimaro, *Faire l'autruche serait une attitude répandue. Le Mâle*, installation, sculpture anthropomorphe en résine et cire, paroi, moulage : cire, cérésine et pigments, tissu (vêtements), 190 × 40 × 75 cm, 1999-2000. Inv. : C.00.4.

Lionel Scoccimaro, *Faire l'autruche serait une attitude répandue. La Femelle*, installation, sculpture anthropomorphe de femme, résine polyester et pigments, tissu d'habillement, perruque blonde synthétique, tapis, 50 × 150 × 50 cm, 1999-2000. Inv. : C.00.5.

George Segal, *Femme assise*, moulage en plâtre, bois, 91,5 x 61,5 × 35 cm, 2/150, 1969. Inv. : C.70.3.6.

Jana Sterbak, *Sisyphe III*, installation, aluminium et métal chromé (130 × 153,5 cm), film 16 mm en boucle, noir & blanc, son, dimensions variables, 1991. Collection Centre national des arts plastiques/Fonds national d'art contemporain, en dépôt au [mac]musée d'art contemporain, Marseille, inv. : FNAC 93433.

Catherine Sullivan, *Poor Little Sanya Economic Parable*, 7 photographies noir & blanc, 20 × 25 cm, édition 2/4, 2004. Inv. : C.05.10.

Michèle Sylvander, *Somnolence*, vidéo, son, 8'30", 2002. Inv. C.03.16.

Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition *My Body is a Cage. Collection du [mac]musée d'art contemporain de Marseille*, présentée au MAC's du 26 juin au 25 septembre 2016.

Commissaire : Denis Gielen
Equipe éditoriale : Kimberly Colmitti, Julien Foucart, Joanna Leroy
Rédaction des textes : Kimberly Colmitti, Houda Hamid, Aurélien Jacob, Sébastien Laurent, Joanna Leroy, Sophie Trivière
Traduction : Wouter Meeus (introduction traduite par Erik Tack)
Design graphique : Studio Otamendi assité par Clément Faydit
Photogravure : Mistral, Bruxelles

Nous tenons à remercier toutes les personnes qui ont permis de mener à bien cette manifestation ainsi que l'édition qui l'accompagne :

Alda Greoli, Vice-Présidente, Ministre de la Culture et de l'Enfance
Claude Durieux, Gouverneur honoraire de la Province de Hainaut, Président du MAC's.
Fabienne Capot, Députée provinciale de la Province de Hainaut.

Ainsi que
Les membres du conseil d'administration du MAC's
Les équipes techniques du Grand-Hornu
Le personnel du MAC's

Et tout particulièrement,
Thierry Ollat, directeur du [mac]musée d'art contemporain de Marseille

MAC's
Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Rue Sainte-Louise, 82
B-7301 Hornu
Tél +32 (0)65 65 21 21
info.macs@grand-hornu.be
www.mac-s.be

Président du Conseil d'administration : Claude Durieux
Directeur : Denis Gielen
Secrétaire général : Dominique Cominotto
Adjointe à l'administration et aux finances : Angélique Honoré
Responsable de la conservation et des expositions : Jérôme André
Responsables des animations culturelles : Joanna Leroy, Sophie Trivière
Responsable du service des publications : Julien Foucart
Coordinatrice du service communication : Maïté Vanneste
Responsable du centre de documentation : Céline Ganty
Responsable du service technique : Jean Estiévenart

Le MAC's est subventionné par la Fédération Wallonie-Bruxelles – secteur des Arts plastiques et la Province de Hainaut, avec l'aide de la Région wallonne et de l'Union européenne (FEDER), et le soutien du CID. Entreprises partenaires : Léon Eeckman Assurances, Mobull, Prométhéa et les peintures Sikkens. Partenaires presse : RTBF, La Première, Musiq'3, La Libre Belgique, <H> art, De Standaard, Télé Mons/Borinage et le groupe Vlan.

Éditeur responsable : Claude Durieux, Président du MAC's Rue Sainte-Louise, 82 — B-7301 Hornu

© 2016 MAC's.

Crédits photographiques

Ann Sofie Clemmensen (p. 38); Babette Mangotte (p. 49 en haut à gauche) ; Ceter, Ville de Marseille (p. 7, 8, 9, 10, 11, 14-15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 32, 33, 34, 41, 44, 45, 46-47) ; © Costa/Leemage (p. 36 en haut) ; Courtesy de l'artiste et de la Galerie Anita Beckers, Frankfort (p. 23 en haut à gauche) ; Courtesy Gy Seray Boussu a.s.b.l. (p. 49 en bas) ; Courtesy Musée du Quai Branly, Paris (p. 37) ; © Jana Sterbak/Cnap/Photo : Blaise Adilon (p. 31) ; Mick Rock (p. 48) ; Nathaniel Tileston © Pomegranate Arts (p. 36 en bas) ; © Olivia Mistrih. (p. 43) ; © Rue des Archives/PVDE (p. 11 en haut à gauche) ; © SABAM Belgium 2016 (p. 7, 8, 9, 10, p. 11 à gauche, 14-15, 17, 19, 21, p. 22 en haut à gauche, p. 23 en haut à gauche et à droite et en bas à droite, p. 32, 33, p. 36 à droite/bas, p. 37 en bas à gauche, 38, p. 48 en haut à gauche et en bas à droite, p. 49) ; Vincent Ecochard (p. 35, 42) ; © 1966 AB SVENSK FILMINDUSTRI. Tous droits réservés. (p. 22).

Agenda des activités

My Body is a Cage

EXPOSITION
Du 26 juin au 25 septembre 2016
Ouvert du mardi au dimanche
de 10 à 18h

ENTRÉE GRATUITE
Les dimanches 3 juillet, 7 août,
4 et 11 septembre

VISITE GUIDÉE GRATUITE
Du mardi au vendredi à 14h
et le dimanche à 11h et 14h

Les immanquables…

JOURNÉES FAMILLES
TOUS LES JEUDIS (JUILLET ET AOÛT)
Visites guidées et activités
diverses consacrées aux familles.
Gratuit moyennant le droit d'entrée.

« DANSE L'EXPOSITION »
ATELIERS POUR LE JEUNE PUBLIC
Les dimanches 3 juillet (5-7 ans),
7 août (8-12 ans) et 4 septembre
(13-16 ans) de 14 à 16 h.
Prix : 5 € par enfant, droit d'entrée au site
inclus. Réservations indispensables.

VENEZ FÊTER LE 21 JUILLET
EN FAMILLE AU GRAND-HORNU !
« Un, deux, trois, soleil » géant,
visites guidées pour les familles,
pique-nique, barbecue et bal aux
lampions ! Gratuit moyennant le
droit d'entrée. Réservations
indispensables.

STAGE POUR LES ENFANTS
DE 8 À 12 ANS
Du 25 au 29 juillet. Réservations
indispensables.

STAGE POUR LES ENFANTS
DE 3 À 5 ANS
Du 1er au 5 août. Réservations
indispensables.

PIQUE-NIQUE FLORAL DANS LE
POTAGER DU MAC'S, ANIMÉ PAR LE
MAÎTRE CUISINIER CLAUDE POHLIG
Le dimanche 14 août à 10h30.
Prix : 25 € par personne, droit d'entrée
au site inclus. Réservations
indispensables.

« COMME UNE DANSE »
ATELIER MENÉ PAR L'ARTISTE-
PÉDAGOGUE JEAN-FRANÇOIS PIRSON
Le dimanche 21 août, de 10 à 17h.
Prix : 10 € par adulte, droit d'entrée au site
inclus. Réservations indispensables.

« DUOS », CHORÉGRAPHIES DANSÉES
AU SEIN DE L'EXPOSITION PAR LA
COMPAGNIE ZOO/THOMAS HAUERT
Les dimanches 11, 18 et 25 septembre.
Gratuit moyennant le droit d'entrée.

Programme complet des activités
proposées cet été : www.mac-s.be

Réservations : Laurence Lelong
Tél +32 (0)65 61 38 81 ou
reservations@grand-hornu.be

Absalon
Jean-Michel Alberola
Dieter Appelt
Bernard Bazile
Günter Brus
César
John Coplans
Jimmie Durham
Francesco Finizio
Jef Geys
Nan Goldin
Carsten Höller
Wendy Jacob
Michel Journiac
Yves Klein
Bruce Nauman
Dennis Oppenheim
Tony Oursler
Ed Paschke
Giuseppe Penone
Arnulf Rainer
Lionel Scoccimaro
George Segal
Jana Sterbak
Catherine Sullivan
Michèle Sylvander

Exposition du 26 juin au 25 septembre 2016