

MASTER • PROFESSIONNEL
L'ART • CONTEMPORAIN
& • SON • EXPOSITION • UFR
D'HISTOIRE • DE • L'ART
& • D'ARCHÉOLOGIE • DE
SORBONNE • UNIVERSITÉ

2000 — ∞

MASTER • PROFESSIONNEL
L'ART • CONTEMPORAIN
& • SON • EXPOSITION • UFR
D'HISTOIRE • DE • L'ART
& • D'ARCHÉOLOGIE • DE
SORBONNE • UNIVERSITÉ

2000 — ∞



PRÉFACE

Voici le 20^e anniversaire de la création à la Sorbonne du DESS « Art contemporain : connaissance et pratiques », aujourd’hui devenu le master professionnel « L’art contemporain et son exposition » : une innovation à l’époque dans une université à la renommée littéraire et spécialisée dans les disciplines historiques. Cette initiative prise par l’université de Paris-Sorbonne (Paris-IV) et moi-même au sein de son département d’histoire de l’art a été couronnée de succès comme l’attestent les résultats individuels dans la promotion de ses titulaires.

Pour célébrer cet événement (avec un retard imposé par les circonstances), je voudrais brièvement revenir en arrière et expliquer pourquoi j’ai eu l’idée de créer cette filière d’études professionnelle.

Le contexte le demandait en quelque sorte : le ministère de la Culture s’était développé au cours des années 1980, il existait une délégation aux Arts plastiques, les centres d’art se multipliaient, les FRAC s’installaient, les

musées avaient bougé dans leurs missions et s’intéressaient de plus en plus à l’art contemporain. Il manquait toutefois un personnel compétent pour prendre en charge toutes ces activités.

Il fallait à la fois prendre l’initiative et tenter d’innover. Je me suis fondé sur ma propre expérience, nourrie par l’exemple de mon professeur Jacques Thuillier, qui, en même temps, poursuivait des recherches de haut niveau, enseignait à l’Université, publiait des ouvrages scientifiques dont certains pouvaient connaître une grande diffusion, était le commissaire de nombreuses expositions dans les musées et pouvait exercer de multiples responsabilités au sein de commissions et d’organismes variés en France et sur le plan international.

De mon côté, nommé en 1969 assistant à la faculté des lettres et des sciences humaines de Dijon, j’ai aussi tout de suite exercé la responsabilité – bénévole, je le rappelle – de conseiller artistique de la région Bourgogne au ministère de la Culture, un poste nouvellement créé, rattaché à l’époque à la conservation régionale des Bâtiments de France (les directions régionales des Affaires culturelles n’existaient pas), sans moyens, à la mission restée vague, mais dont j’ai pu définir les contours et le cœur en prenant des initiatives et en mettant en œuvre un certain nombre d’actions : la principale a consisté à m’occuper, en collaboration avec les services concernés, de la gestion des crédits de décoration au titre du 1 % dans les édifices publics. La liste est longue des artistes pour lesquels

Brochure de présentation
du DESS « Art contemporain :
connaissance et pratique »
de l’année 2000 – 2001

j’ai pu obtenir une commande, la plupart pour la première fois de leur existence. Citons dans le désordre Arman, Karel Appel, Gottfried Honegger, Yaacov Agam, Jean Gorin, Vera Pagava, Marcelle Cahn, François Morellet, Bernard Moninot, Christian Boltanski, Robert Couturier, Pol Bury, César Domela, René Bertholo, Shirley Jaffe, Berto Lardera, Georges Janclos, Pierre Soulages. Des choix déterminés, des actions concrètes aux multiples conséquences.

En même temps, je me suis occupé d’organiser des expositions artistiques, une autre façon de passer à l’acte, d’être dans la réalité. La première, la plus importante me concernant et la plus riche en attendus, a été en 1972 l’exposition *Douze ans d’art contemporain en France. 1960–1972* qui eut lieu au Grand Palais à Paris sous la direction de François Mathey, le conservateur en chef du musée des Arts décoratifs. J’étais l’un des commissaires de cette manifestation, chargé de la partie consacrée à l’abstraction géométrique, au cinétisme et à l’art conceptuel. Une expérience sans pareil. L’année suivante, j’ai organisé à Dijon une exposition intitulée *Le mouvement* dans le cadre de la prestigieuse Biennale des Nuits de Bourgogne. La même année, je présentai une grande exposition consacrée à Marcelle Cahn au musée des Beaux-Arts de Dijon, plus tard dans le même lieu, en 1982, j’organisai l’exposition *Art concret suisse: mémoire et progrès* qui circula dans trois autres institutions. Ce sont ces quelques premiers exemples que je tiens à évoquer parce

que j’y avais associé à chaque fois des étudiants de l’université de Dijon chargés de rédiger des textes signés dans les catalogues. Les débuts d’une façon de faire.

À l’université se succédaient des invités venus parler aux étudiants, Gottfried Honegger ou Arman pendant qu’ils installaient leur œuvre commandée au titre du 1 %. Dans le cadre des cours, c’étaient Richard-Paul Lohse, Eugen Gomringer, Richard Serra, François Morellet, Daniel Templon qui se retrouvaient parmi les étudiants, certains élèves de l’École nationale des beaux-arts de Dijon et de nombreux auditeurs libres.

Le réel, des actions concrètes.

Ce principe a finalement abouti à la création d’un foyer intellectuel, d’un milieu artistique qui s’est développé ensuite dans la création d’associations d’étudiants voulant agir par eux-mêmes : celle devenue la plus renommée d’entre elles avait pour nom Le coin du Miroir, qui deviendra le centre d’art Le Consortium. Je peux encore ajouter comme conséquence la création en 1983 du centre culturel de l’université de Dijon, l’Atheneum, dû à l’initiative de deux collègues et amis, Philippe Kahn et Claude Patriat, qui enseignaient le droit. À la salle de spectacle, principal élément du programme, on adjoignit à ma demande un espace dédié aux expositions d’art qui devait être en principe réservé à des manifestations organisées par les étudiants. Il fut inauguré avec une exposition de sculptures de Jean Peyrissac, où figuraient des œuvres prêtées par la famille, suivie d’une exposition de tableaux

d’Aurelie Nemours, enfin en 1987 d’une exposition sur *Le cadre et le socle dans l’art du XX^e siècle*, qui concluait le séminaire que j’avais dirigé cette année-là.

Je devais poursuivre dans cet engagement au musée de Grenoble, notamment avec l’exposition que je réalisai en 1996 en hommage à Aurelie Nemours qui s’intitulait *Histoires de blanc et noir* et qui circula en Allemagne, à Prague puis à Budapest : vingt-deux étudiants de la Sorbonne auront participé à la rédaction du catalogue en ayant suivi mon séminaire qui portait sur la conception et la mise en œuvre de cette manifestation. Je réitérai l’entreprise en 1999 en organisant pour le musée Fabre à Montpellier une exposition intitulée *Abstractions américaines 1940–1960*, pour laquelle les trente et une contributions au catalogue concernant les artistes exposés étaient dues aux étudiants qui avaient suivi cette année-là mon séminaire de doctorat. L’année suivante, je fus chargé de l’exposition anniversaire des dix ans de la fondation de l’Espace de l’art concret à Mouans-Sartoux (Alpes-Maritimes). J’y organisai une exposition intitulée *art concret* où les textes du catalogue étaient là encore rédigés avec la participation de quarante et un étudiants. Au musée de Grenoble, toujours, j’avais mis en place une suite d’expositions-dossiers accompagnées d’un catalogue. Plusieurs de ces événements ont coïncidé avec les recherches menées par les étudiants de Paris-IV qui eurent de la sorte l’opportunité de publier tout de suite le résultat de leurs travaux : ainsi sur Pierrette Bloch, Vera Molnar, Felix Del

Marle, Edgar Pillet, Roman Cieslewicz. . . Je ne manque pas d’ajouter, en 1994, la rétrospective consacrée à Kurt Schwitters au Centre Pompidou programmée à mon initiative et dont j’étais le commissaire, à laquelle j’avais pris soin d’associer des étudiantes dont l’une fit de cette collaboration son sujet de thèse de doctorat.

Après la création du DESS, j’avais pris la direction du musée d’Orsay tout en poursuivant mon enseignement à la Sorbonne. Ma première grande exposition, celle que j’avais voulue comme un manifeste, a été de réaliser en 2003 l’exposition *Aux origines de l’abstraction 1800–1914*, à laquelle j’ai voulu associer un étudiant dont j’avais orienté les recherches dans cette direction et dirigé la thèse. En 2005, au Grand Palais, j’ai ensuite organisé pour le compte de la Réunion des musées nationaux l’exposition *Vienne 1900. Klimt Schiele Moser Kokoschka*, puis au musée d’Orsay en 2008 l’exposition consacrée à Lovis Corinth, toujours dans les mêmes conditions.

Parmi cet éventail d’activités, je ne saurais oublier l’édition. J’ai fait paraître en 2007 chez Larousse un livre intitulé *L’art moderne et contemporain*, sorte de manuel d’histoire de l’art que je voulais collectif et pour lequel j’ai associé parmi les rédacteurs vingt-deux étudiants ou anciens étudiants d’histoire de l’art de la Sorbonne. L’ouvrage, toujours en vente, réactualisé, en est à sa 5^e édition.

Toutes ces activités ressortissent à la discipline de l’histoire de l’art telle que personnellement, je l’ai comprise et exercée. On y rencontre de multiples spécialités,



Serge Lemoine assis dans *Laziness is more* de Sylvain Rousseau, lors de l’exposition *Temps Étrangers* en 2012

on y pratique de nombreux métiers, on y exige les plus grandes compétences, on y réclame un engagement total. De mon point de vue, il s’agissait bien de faire participer tout de suite les étudiants à la réalité, de leur faire connaître et comprendre les choses et de leur donner l’envie de faire. D’où l’idée de consigner toutes ces expériences pour les faire partager en les inscrivant dans une formation d’enseignement alliant la théorie et la pratique. Pour une année hautement spécialisée après l’obtention de la maîtrise, pour un petit nombre recruté sur dossier et un entretien, sont programmés des enseignements sur tous les sujets en rapport avec la conception et la fabrication de l’exposition, donnés par des chargés de cours professionnels, des stages techniques et bientôt une application avec l’organisation collective d’une exposition d’art contemporain sous la tutelle d’un professeur associé chargé de la coordonner. La première promotion du DESS a été recrutée en 2000. C’est au terme de la 3^e année du DESS que fut présentée à la chapelle de la Sorbonne sa première exposition regroupant des œuvres empruntées au FRAC Île-de-France. Elle fut inaugurée par le président de l’université de Paris-Sorbonne, Jean-Robert Pitte.

Ce livre retrace tous les événements qui ont suivi.

Par Serge Lemoine, professeur émérite en histoire de l’art contemporain de Sorbonne Université, ancien directeur du musée de Grenoble (1986–2001) et président du musée d’Orsay (2001–2008)

100



Carton d'invitation de l'exposition
par Régis Glaas

«100 MONA LISA VALENT MIEUX QU'UNE»

2004

Un regard sur les multiples d'artistes édités
par les Kunstvereine en Allemagne

Exposition Espace Paul Ricard et galerie de multiples,
Paris, 23 juin – 23 juillet 2004

Commissaires Anaïs Barillet, Daria de Beauvais, Cécilia
Becanovic, Isabelle Bernini, Virginie Canal, Mylène
Ferrand, Samuel Foucault, Audrey Illouz, Baptiste Laurent,
Élodie Royer, Cindy Schwartz, Stéphane Telefunko

Artistes Pawel Althamer, Monica Bonvicini, Michel Blazy,
Stephen Craig, Björn Dahlem, Erik Dietman, Sam Durant,
Hans Peter Feldmann, Robert Filliou, Günther Förg, Isa
Genzken, Michael Gornert, Eva Grubinger, Matthias
Hoch, Res Ingold, Yediler Iskender, Marin Kasimir, Imi
Knoebel, Friedrich Kunath, Claude Lévêque, Ingeborg
Mahn, Martin Kippenberger, Rita McBride, Reinhard
Mucha, Daniel Pflumm, Jean-Jacques Rullier, Rirkrit
Tiravanija, Daniel Roth, Reiner Ruthenbeck, Heiner
Schilling, Tilo Schulz, Hartwig Schwartz, James Turrell,
Kara Walker, Norman Weber, Pae White, Heimo Zobernig

Accompagnement Katia Baudin

Prêteurs Bonner Kunstverein (Bonn), Kunstverein
Braunschweig (Brunswick), Frankfurter Kunstverein
(Francfort), Kunstverein in Hamburg (Hambourg),

Kunstverein Hannover (Hanovre), Kölnischer
Kunstverein (Cologne), Kunstverein für die Rheinlande
und Westfalen (Düsseldorf), Kunstverein Langenhagen
(Langenhagen), Neuer Aachener Kunstverein
(Aix-la-Chapelle), Oldenburger Kunstverein
(Oldenburg), Kunstverein Ulm, Kunstverein Wolfsburg,
Württembergischer Kunstverein (Stuttgart)

À propos de l'exposition

Le DESS « Art contemporain. Connaissance et pratique »
de l'université Paris-Sorbonne (Paris-IV) et la galerie
de multiples se sont associés avec l'Espace Paul Ricard
pour présenter l'exposition *100 Mona Lisa valent mieux
qu'une*, une sélection de multiples d'artistes édités par
les Kunstvereine allemands.

« 100 Mona Lisa valent mieux qu'une », célèbre for-
mule d'Andy Warhol, est liée aux formes les plus actuelles
du multiple. Le spectateur peut, à partir d'une définition
générale du multiple, une œuvre au tirage le plus sou-
vent limité, numérotée et signée, constater à quel point
celui-ci s'est enrichi, depuis les traditionnelles estampes
et gravures, de formes et de supports aussi divers que
l'objet, la sérigraphie, le sticker, le CD, le DVD, etc. Cer-
taines œuvres de l'exposition soulignent l'impact des
techniques numériques et l'influence des nouveaux outils
de communication sur les artistes.

L'exposition réunit des multiples d'une trentaine d'artistes, de nationalités et de générations différentes, tels que : Robert Filliou, Kara Walker, Claude Lévêque, Michel Blazy, Rirkrit Tiravanija, Martin Kippenberger, James Turrell, Monica Bonvicini, etc. Ces multiples, édités pour la plupart depuis la fin des années 1990 et reproduits en plus ou moins grande quantité (de 6 à 150 exemplaires) jouent sur cet équilibre subtil entre multiplication et rareté, objet marchand et objet d'art. Le visiteur est invité à découvrir des œuvres qui tour à tour empruntent au réservoir inépuisable des accessoires de la société de consommation pour s'immiscer dans notre quotidien à travers un tatouage, un miroir à facettes, un t-shirt, des photographies, des vidéos, un rocking-chair, des cartons d'emballage, des empreintes, une bouteille de ketchup, une lampe, etc. Des objets et des images qui mettent en évidence le plaisir des artistes à se saisir du réel et à faire exister les œuvres sous un double aspect : à la fois objet réel et produit de l'imagination.

La participation d'une dizaine de Kunstvereine parmi les plus engagés dans la création contemporaine a permis de repérer les enjeux et les raisons toujours plus variés de produire des multiples, mais aussi de s'intéresser au travail d'autres structures qui éditent et diffusent des multiples en France.

Cette exposition et les manifestations qui l'entourent questionnent le rôle de l'individu dans la création contemporaine, sa relation avec l'œuvre et la collectivité. C'est



pourquoi une collaboration s'est mise en place entre les Kunstvereine allemands, la galerie de multiples et l'Espace Paul Ricard : des structures privées qui soutiennent chacune à leur manière la création contemporaine.

Vue de l'exposition
à l'Espace Paul Ricard



ACCOYER, Pascale

Enseignement Conservation-restauration de l'art contemporain (2018 –) ♦ **Fonction** Professeure pour les techniques de la peinture à l'École des beaux-arts de Paris (2011 –), conservatrice-restauratrice d'œuvres peintes spécialisée en art moderne et contemporain (2004 –) ♦ *www.pascaleaccoyer.com*

Lorsque l'année démarre, j'évalue les connaissances de chacun quant à la matérialité des œuvres : « Êtes-vous capables de reconnaître si une peinture est à l'huile ou à l'acrylique ? » C'est le premier cours, il y a des certitudes, l'écoute est toujours bienveillante et attentive, et j'en profite pour détricoter certaines idées reçues. J'insiste sur la matérialité des œuvres et j'explique notamment qu'un tableau, c'est une pièce en trois dimensions avec parfois de multiples couches entre le support et la peinture. C'est un temps important de dialogue qui va inaugurer l'ensemble des subtiles techniques et particularités que je vais leur permettre de déceler pour affiner leur reconnaissance et leur jugement. Au-delà de la sensibilisation et du partage d'expérience quant à la praxis et à la déontologie de mon métier, j'aime à constater que les étudiants sont petit à petit de plus en plus piqués par la finesse tech-

nique et éthique qui entoure la conservation et la restauration des œuvres et que cela puisse étoffer leur conscience pour la suite de leurs parcours professionnels.

AIRAUD, Stéphanie

Promo. 2000 – 2001 ♦ **Expo.** — ♦ **Stage + 1^{re} embauche** Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg ♦ **Fonction actuelle** Conservatrice du patrimoine, Galerie de l'architecture moderne et contemporaine, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris (2022 –)

*Paris, juin 2000, 3 rue Michelet,
UFR d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université
Paris-Sorbonne (Paris-IV)*

Je viens de terminer ma soutenance de maîtrise d'histoire de l'art dirigée par Serge Lemoine et guidée par Guitemie Maldonado. Pendant une année, j'ai porté toute mon attention sur l'aventure de la galerie Iris Clert, active de 1950 à 1970 à Paris, qui a vu naître les Nouveaux Réalistes, s'est frottée à l'art brut de Chaissac, à la spiritualité d'Yves Klein et à la spatialité de Lucio Fontana. Cette recherche (que je complèterais volontiers aujourd'hui par

mille nuances) m’a plongée dans le marché de l’art d’après-guerre, dans une réalité située, une fabrique de l’histoire de l’art en actes et en actions. Ce qui n’était pas encore une conviction, mais une intuition, m’a aidée à formuler les choix d’orientation à venir : être en contact direct avec les artistes, les acteurs et actrices du monde de l’art en train de se faire. Je me suis alors détournée d’un DEA, imaginé dans un premier temps auprès de Françoise Choay, centré sur des questions patrimoniales, pour répondre à l’appel de Serge Lemoine qui créait alors au sein de l’UFR le DESS « Art contemporain : connaissances et pratiques ». Il y a vingt ans, quelques DESS très bien identifiés proposaient une formation en gestion de projets culturels mais aucun n’assurait la continuité avec un enseignement d’histoire de l’art.

Avec cinq femmes d’âges, de cultures et de parcours différents, nous avons été les premières à nous engager dans cette aventure encore balbutiante, encadrées par une équipe pédagogique déterminée à faire vivre les métiers et les institutions d’art contemporain. Le chemin demeurerait très opaque pour le petit groupe isolé au sein de l’UFR que nous étions, et l’issue encore moins nette. Cependant, nous avions la chance et le privilège de construire, voire de co-construire, par le croisement de nos singularités, des pratiques et une posture professionnelles dans l’intimité de cette micro-institution. Celle-ci évoluait librement au sein de l’université.

Mon stage fut le moment le plus fort de cette formation. Désirant vivre une expérience hors de Paris, j’ai rejoint les équipes du musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg en tant que chargée de mission auprès du conservateur en chef, Emmanuel Guigon, pour l’accompagner dans la production et l’itinérance d’une exposition monographique consacrée à l’artiste uruguayen Joaquín Torres-García. Cette expérience fut déterminante tant au regard des activités qui m’ont été attribuées avec une grande confiance qu’à la diversité des collaborateurs et collaboratrices rencontrées en six mois. Cette mission s’est poursuivie pendant neuf mois à l’issue du stage en qualité d’agent contractuel pour mener à son terme la mission et la publication du catalogue, dont j’ai assuré la coordination éditoriale. Parmi les personnalités rencontrées à cette époque, certaines sont devenues des interlocuteurs, des amis, des collègues, des repères très précieux vingt ans plus tard.

En quittant Strasbourg en 2002, j’ai poursuivi mon chemin dans le monde des musées, encouragée notamment par Blanche Grinbaum-Salgas, intervenante au sein du DESS et inspectrice pour les musées au ministère de la Culture, qui continue de m’honorer de sa confiance et de ses conseils. Après deux années en tant que responsable des collections beaux-arts et art contemporain des musées de l’agglomération d’Annecy, j’ai intégré en 2004 l’équipe du MAC VAL au poste de chargée du jeune public et de l’action éducative, puis en tant que responsable des

publics et de l’action culturelle. C’est à ce titre que j’ai pu accompagner le projet curatorial de la promotion 2008–2009. Sous l’impulsion d’Isabelle Ewig et de Patrick Javault, l’exposition *Dispersions* vit le jour, dans un dialogue avec les collections du MAC VAL. Juste retour des choses, le groupe d’étudiantes commissaires m’a permis, par procuration, de participer à l’exposition que la première promotion n’avait pu concevoir en raison de sa prime jeunesse.

Le 1^{er} janvier 2021, j’ai intégré l’Institut national du patrimoine suite à ma réussite au concours de conservateur. J’ai retrouvé ici de manière inattendue et actualisée la diversité des approches, des connaissances et des pratiques de l’art, plus seulement contemporain ! Dix-huit mois plus tard, j’ai été recrutée à la Cité de l’architecture et du patrimoine comme conservatrice à la galerie d’Architecture moderne et contemporaine. Ma mission est double : d’une part accompagner les équipes dans la conservation et la valorisation d’une collection nationale dédiée à l’architecture en France de 1850 à nos jours, d’autre part apporter un regard transversal et renouvelé sur la création architecturale en tant que spécialiste de l’art contemporain et de son accessibilité à tous les publics.

ÁLVAREZ RIOSALIDO, Sergi VIEWING, Pia

Sergi Álvarez Riosalido ♦ **Promo.** 2020–2021 ♦ **Expo.**

Des soleils encore verts ♦ **Stage** Jeu de Paume et musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, service du cinéma expérimental ♦ **1^{re} embauche** Chiquita Room, Barcelone ♦ **Fonction actuelle** Responsable communication, internationalisation et commissariat, Chiquita Room, et commissaire indépendant ♦ *www.sergialvarez.com*

Pia Viewing ♦ **Enseignement** Photographie et art contemporain (2019–) ♦ **Fonction actuelle** Commissaire d’exposition au Jeu de Paume

« Apprendre par le cinéma »
Le commissariat d’une exposition
sur Jean Painlevé

Ce texte est issu d’une collaboration entre Pia Viewing [PV], commissaire de l’exposition *Jean Painlevé. Les pieds dans l’eau*, 2022, au Jeu de Paume à Paris et Sergi Álvarez Riosalido [SAR], commissaire indépendant et étudiant du master professionnel « L’art contemporain et son exposition » en 2020-2021 et qui a réalisé un stage long sur ce

projet d’exposition. Il emprunte la forme du « Dictionnaire » de la revue *Documents* à laquelle Jean Painlevé a collaboré en 1929.

Anthropocène. Je me souviens que la première fois que Pia a parlé de Jean Painlevé dans un cours du master, je lisais le livre de T. J. Demos, *Against the Anthropocene* (2017). La position de l’auteur du livre est fondée sur le fait que la rhétorique de l’Anthropocène fonctionne souvent comme un mécanisme d’universalisation, comme une certaine image objective et techno-scientifique. Ma première réaction a été d’aborder Painlevé par le biais de références et d’auteurs tels que Demos, Haraway, Despret, etc. Mais j’ai appris que le travail curatorial, dans un projet comme celui-ci, consiste aussi parfois à mettre de côté les références et à se concentrer sur l’auteur pour ensuite revenir aux textes avec de nouvelles façons de les lire. [SAR]

Cinéma. « Lorsqu’il est inspiré des faits les plus simples, les plus dépouillés, puisés sans artifice dans la Nature, le cinéma contient toujours une poésie pure, une beauté picturale inégalable. [...] Les figures de phénomènes physiques ou chimiques sont aussi harmonieuses ou étranges que les structures et les évolutions anatomiques. L’harmonie statique ou dynamique n’est pas seulement à base de symétrie¹. » [PV]

Documents. Le cinéma documentaire de Painlevé, manifestement inspiré de films scientifiques, attire le regard des surréalistes. À propos de *Crabes et crevettes*,

1931, Jacques Baron écrit dans *Documents* : « Crustacés, animaux fabuleux qui émerveillent les enfants jouant sur les plages, vampires sous-marins nourris de cadavres et de détritus. Lourds, légers, ironiques et grotesques, animaux faits de silence et de poids². » [PV]

Hippocampe. J’ai été surpris par la fixation permanente de Painlevé sur la reproduction des espèces. Le chapitre sur l’amour et le surréalisme du livre de James Leo Cahill, *Zoological Surrealism. The Nonhuman Cinema of Jean Painlevé* (2019) est très révélateur à cet égard. L’hippocampe, espèce que Painlevé affectionnait particulièrement, est un exemple clair de la manière dont différents modèles existent pour redéfinir et élargir le domaine du sensible. [SAR]

Kinéscope. Mouvement et vision. Cet appareil, qui était destiné à être utilisé pour une retransmission immédiate, me rappelle la théorie utopique de Dziga Vertov selon laquelle la caméra voit mieux que l’œil humain. L’œil mécanique capte immédiatement le mouvement électrique de la vie. Cette obsession du mouvement (et de la vitesse) qui accompagne Painlevé depuis sa jeunesse se retrouve dans ses films, faisant entrer le spectateur dans un univers de mouvement permanent : un exercice de vision et de connaissance d’une réalité dynamique. [PV]

Littoral. Ce lieu, devenu populaire, habité de créations étranges et mystérieuses, fait aujourd’hui partie de la mémoire collective. Depuis son plus jeune âge,

Painlevé explore cette zone sur la côte du sud de la Bretagne, près de la maison de sa grand-mère. Dans les années 1920-1930, il observe et prélève des spécimens des espèces les plus familières de la faune marine sur le littoral des Côtes-d’Armor et du Finistère et tourne ses dix premiers films pour le grand public à Port-Blanc.

Surréalisme. « Quant à l’étrangeté, on l’obtient dans un voyage autour du monde familial par l’emploi d’éclairages, de grossissements inhabituels. On atteint même le fantastique sans aller jusqu’à employer des moyens techniques spéciaux comme les rayons X³. » [P V]

Univers. Dans l’œuvre de Painlevé, il existe toujours une continuité entre les différentes échelles, le macro et le micro, dans un univers où tout coexiste en même temps. C’est dans cet univers en expansion que l’on tente d’établir un ordre qui ne cesse jamais de se résister, une interprétation subjective qui crée une image de l’univers – combien d’univers existent en même temps en ce moment ? Travailler à une exposition sur un cinéaste comme Painlevé exige de se plonger dans l’univers du créateur et d’accepter le fait que nous lisons toujours un univers possible. [S A R]

Rayons X. Je me souviens avoir vu il y a longtemps le film *L’homme aux yeux de rayons X* (1963), dans lequel un médecin invente un sérum qui permet d’observer des éléments de la réalité que l’œil nu ne verrait pas. La vocation de Painlevé, peut-être comme celle du commissaire d’exposition qui étudie et analyse l’œuvre d’un artiste

dans ses moindres détails, a toujours été liée au fait de montrer les événements et les espèces infiniment petits, ceux qui passent inaperçus et dont nous ne pourrions peut-être nous rendre compte que si nous avions des yeux de rayons X. [S A R]

Yeux. Bataille évoque l’œil dans la revue *Documents* de juin 1929. Pour lui, cet organe est profondément lié à l’érotisme et représente en même temps un moyen de connaissance. Dans l’œuvre de Painlevé, les yeux sont omniprésents : les yeux de pieuvres, d’hippocampes, d’araignées, de crevettes et de crabes. . . Éloge tout à la fois de l’érotisme et de la connaissance, ces images sont traversées par un regard qui se confronte au nôtre. Mais nos yeux dévorent-ils ou caressent-ils l’image avec ce regard ? [S A R]

Zoologie. Painlevé suit une formation en anatomie comparée à la Sorbonne avec des professeurs qui prônaient l’observation d’êtres vivants. Avec une insatiable curiosité, il mène des expériences cinématographiques et rédige d’innombrables textes sur les espèces qu’il étudie tout au long de sa vie. Connu pour ses films grand public, il produit également de très nombreux films de recherche et d’enseignement. Commandes de zoologistes, de mathématiciens, de physiciens et de médecins, ces travaux traitent d’un éventail de sujets qui font écho aux progrès rapides de la recherche et de la technologie scientifiques de 1927 jusqu’aux années 1970. [P V]

1. Jean Painlevé, « Formes et mouvements dans le cinéma scientifique », tapuscrit, Les Documents cinématographiques / Archives Jean Painlevé, n° inv. 00075.

2. Jacques Baron, *Documents*, n° 6, novembre 1929, p. 332. *Documents* est une revue fondée en 1929 par un groupe de personnes à l’encontre du mouvement surréaliste d’André Breton, dont Georges Bataille, Georges Henri Rivière et Carl Einstein.

3. Jean Painlevé, « Formes et mouvements dans le cinéma scientifique », tapuscrit, Les Documents cinématographiques / Archives Jean Painlevé, n° inv. 00075.

À PARTIR DE LÀ

2022

Exposition Centre d’art contemporain Chanot, Clamart, 15 septembre – 2 octobre 2022

Commissaires Clotilde Beautru, Hanifa Chanaoui, Riccardo Coppola, Léa Delplanque, Kahina Hamlaoui, Marie Henrich, Marine Massicot, Astrid Novembre, Dounia Salama, Lou-Justin Tailhades, Fanny Van Opstal, réuni·e·s au sein du collectif *à autre voix*
Artistes Mathilde Albouy, Maxime Bagni, Lucas Durendeau, Charline Gdalia, Nora Guislain, Maya Harel, Yufei He, Maya Kafian, Romain Landi, Noé Leleu, Lena Long, Raphaël Massart, Loïc Morel-Derocle, Elise Nguyen Quoc, Filip Pietuch, Mathilde Rossello Rochet, Paul Rouge, Wesley Roque, Pierre-Alexandre Savriacouty, Christophe Tabet, Alejandro Villabona

Catalogue Collectif *à autre voix* (dir.), *à partir de là*, Paris, Quintal Éditions, 2022, 142 pages. Conception graphique : Studio Double, avec Clara Murawiec et Juliette Oudot

Accompagnement Elfi Turpin (expo.), Clément Dirié (cat.)

Partenariat Beaux-Arts de Paris et École des arts décoratifs



Affiche de l’exposition par Studio Double

Un mot puis l’autre par à autre voix

Un carnet ouvert pour être feuilleté, une lecture décisive, une performance activée pour la première fois, une vidéo filmée à plusieurs reprises, un fragile objet sur le plancher, un matériau récolté à cet endroit-là, un voyage raconté en détail, une ligne discrète sur la surface, un mythe jusqu’ici gardé secret.

Les artistes nous ont invité·e·s à faire la rencontre de leurs œuvres. Accroupi·e·s au sol des Beaux-Arts de Paris ou adossé·e·s aux murs des Arts décoratifs, les discussions se sont prolongées. Iels nous ont convié·e·s à percevoir leurs gestes, à être attentif·ve·s aux formes et aux détails. [. . .]

Une rencontre après l’autre, les pratiques des vingt et un artistes se révélaient, prenant chacune singulièrement place dans ces espaces où elles cohabitaient. Porté·e·s par ces diverses formes d’attention, il nous est apparu que les écarts entre les pratiques laissaient percevoir de multiples nuances reliant chacune des œuvres en différents points. Dès lors, il n’était plus question de chercher le point commun qui dessinerait les contours synthétiques de l’exposition, mais d’être attentif·ve·s aux liens multiples qui agissaient entre les œuvres.

Comme s’il n’y avait pas lieu de constater que nous étions issu·e·s de trois grandes écoles situées à Paris, nous



Catalogue de l'exposition
par Studio Double, avec Clara
Murawiec et Juliette Oudot

hésitations à considérer les relations sociales et institutionnelles qui constituaient pourtant les premiers liens nourrissant cette exposition en train de prendre forme. Les cohabitations, les amitiés, les ateliers partagés et les influences communes tissaient ensemble certains gestes, certaines matières, certaines manières d'être et de faire. Ces liens n'étaient pas collatéraux ; ils formaient le cœur d'une exploration sociale, curatoriale et collective.

À partir de là, d'autres liens se sont esquissés, multipliant les enchevêtrements. Située au point précis de ren-

contre entre le constat des liens qui existaient et l'exploration d'autres modes de liaison, l'exposition *à partir de là* expérimente la complexité des relations entre des pratiques et tente de se faire liant, de faire corps dans un espace commun.

Le liant est envisagé comme une matière plastique et modulable. Comme les multiples possibilités de rencontre entre les mots selon leur agencement dans une phrase, il ébauche de multiples connexions qui laissent entrevoir d'autres possibles. Cela engage des formes de coprésences changeantes et inconstantes entre les œuvres. Comme une lettre puis l'autre forme un mot et qu'un mot puis l'autre forme une phrase, un détail après l'autre dessine des liens entre les œuvres.

À l'image du langage et du rythme diachronique des phrases, l'exposition *à partir de là* propose d'explorer des pratiques d'écriture génératrices de liens singuliers entre les œuvres. En résultent de multiples propositions qui tracent différents fils rouges, engagent des déambulations distinctes, engendrent des modes pluriels de rencontre au sein de l'exposition.

Ces multiples parcours s'offrent aux visiteur-euse-s comme des invitations à percevoir des variations, comme des visions attentives aux détails d'un fragile objet posé sur le plancher, d'une performance activée plusieurs fois, d'un matériau récolté à cet endroit-là, d'un voyage raconté en détail, d'une ligne discrète sur la surface, d'un mythe jusqu'ici gardé secret.

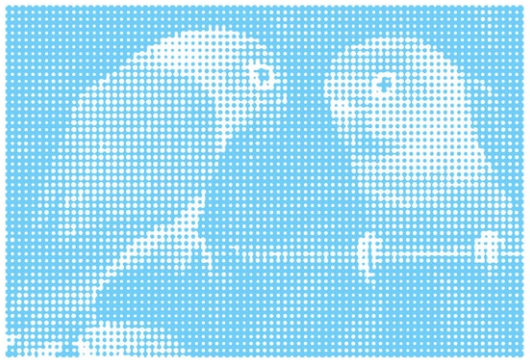


Performance de Maya Kafian,
Nuit Blanche, 1^{er} octobre 2022



Vues de l'exposition à partir de là
au Centre d'art contemporain Chanot
à Clamart





Carton d'invitation
de l'exposition

APERÇU AVANT IMPRESSIONS. **2008**
DIDIER MARCEL & LOÏC RAGUÉNÈS

Exposition Bétonsalon, 12 octobre – 1^{er} novembre 2008
Commissaires Isabelle Marolla, Mélanie Hamet,
Laure Jamouillé, Giulia Lamoni, Clio Lavau, Raphaële
Mas, Hélène Meisel, Jodène Morand, Francesca Zappia,
Bibi Naz Zavieh, réunies au sein de l’association *Pulp’Art*
Artistes Didier Marcel, Loïc Raguénès
Accompagnement Patrick Javault

Introduction à l’exposition

Les artistes Didier Marcel et Loïc Raguénès présentent dans un même espace des œuvres mêlant autant la sculpture que des impressions numériques et des dessins au crayon et à la craie, pour former un paysage artificiel. Derrière les troncs blancs de Didier Marcel, moulés en résine, apparaissent les images de Loïc Raguénès, faites de petits points et laissant entrevoir des images imprimées : un couple d’oiseaux, un portrait de Bob Dylan, des reproductions de toiles célèbres de Georges Seurat, comme une sorte d’imagier. . . Loïc Raguénès et Didier Marcel utilisent des formes du monde qui nous entoure pour les transformer, les recycler, et nous transporter dans un

monde aux surfaces poudrées, fragiles, amenées à disparaître. Cet environnement sophistiqué déjoue l’espace brut de Bétonsalon.

*Entretien avec Didier Marcel
et Loïc Raguénès (extrait)*

1. Pulp art 2008 : À l’origine du projet, on songeait plutôt à exposer vos maquettes, parce qu’elles abordaient une problématique architecturale. Les questions de la friche ou du no man’s land semblaient intéressantes par rapport au quartier de Bétonsalon. Finalement, vous avez plutôt pensé à une collaboration, nous vous avons alors laissé carte blanche. Pouvez-vous revenir sur votre rapport au lieu ?

Didier Marcel L’espace de Bétonsalon a une identité très forte. Je ne voulais pas que les œuvres soient des vecteurs de sens qui servent à écrire des textes et à faire des exercices d’école, des démonstrations conceptuelles. Il me semblait nécessaire de ne pas faire quelque chose de convenu ou de littéral. Les maquettes me semblaient donc exclues. Il fallait une chose plus légère, de l’ordre du montage en papier, plus légitime, pour le coup. Au tout début, mes maquettes étaient des dispositifs sans trop d’installation. Elles exerçaient un contrôle sur le lieu d’exposition, même s’il s’agissait de friches. J’avais quand même l’idée de contrôler l’espace, de l’assumer. Les maquettes

opposaient au lieu un regard périphérique, avec cette idée de le maîtriser. En revanche, à Bétonsalon, il paraissait presque impossible de produire une forme de contrôle sur l’architecture. Le lieu m’a contraint à une sorte de lâcher prise.

2. Vous avez alors pensé investir le lieu avec un autre artiste, Loïc Raguénès. Comment s’est fait l’échange ?

Didier Marcel Sur une intuition sensible. Le flocage blanc de mes arbres me faisait finalement penser aux images tramées de Loïc, ayant également quelque chose à voir avec de l’air ou de la poudre. Une affinité de texture, de surface perceptible par une lecture subtile. Loïc a ensuite réfléchi de son côté, la forme de la collaboration n’a pas été immédiatement évidente. On s’est ajusté l’un à l’autre.

[. . .]

4. Trois de vos impressions numériques reprennent La Baignade à Asnières, Un Dimanche à l’île de la Grande Jatte et Les Poseuses. Pourquoi avoir pensé à Seurat, dont vous aviez déjà redessiné en violet un fragment en 2005 avec Une Baignade ? Ce choix a-t-il été orienté par le lieu ?

Loïc Raguénès Non. Contrairement à Didier, je suis infiniment moins architecte et sensible à la problématique du lieu. Bêtement, peut-être parce que mes travaux en deux dimensions peuvent tapisser toutes sortes de murs. Je reste malgré tout attentif à l’espace, et la couleur grise des impressions est certainement conditionnée par celle des parpaings.

5. Ces compositions partagent la même douceur immobile et la même stabilité. Pourquoi avoir retenu ces peintures précisément ?

Loïc Raguénès En quelque sorte, j’ai sélectionné les plus grands « hits » de Seurat, ses grands tableaux les plus connus. Mais effectivement, j’ai volontairement laissé de côté des compositions comme *Le Cirque*. J’avais plutôt envie de choses évanescentes.

6. Les autres images qui apparaissent ont peu à voir avec le post-impressionnisme : Bob Dylan, des inséparables, des teckels et un bouc, une Bretonne ainsi qu’un brin de muguet. Pourquoi cette sélection d’images ?

Loïc Raguénès Le bouc, le muguet et la Bretonne sont à l’origine des dessins faits au crayon de couleur gris, actuellement exposés à la galerie Triple V de Dijon. Ces images viennent d’Internet. Pour les motifs de mes œuvres, je raisonne plus par intuition ou par association qu’en suivant un schéma préétabli. L’alibi de la Bretonne, par exemple, c’est « un point de trame pour un point de dentelle ». Le teckel est un animal que je trouve beau, presque « design ». C’est vrai que mes motifs flirtent souvent avec ce qu’on appelle les « arts et traditions populaires ». Mais, comme avec Seurat, j’essaie de constituer un imagier personnel. Un recueil qui serait un jukebox, dans lequel seraient disponibles mes « tubes » préférés de l’histoire de l’art, comme *La Vague* d’Hokusai ou *L’Hallali du cerf* de Courbet, sur lesquels j’ai également travaillé, ainsi que des images plus anonymes. Je compile les images

comme des objets trouvés, sur Internet, dans des revues. En fait, je ne prends absolument jamais de photographies, et paradoxalement, je me sens assez iconophobe.

7. Didier, comment procédez-vous techniquement ?

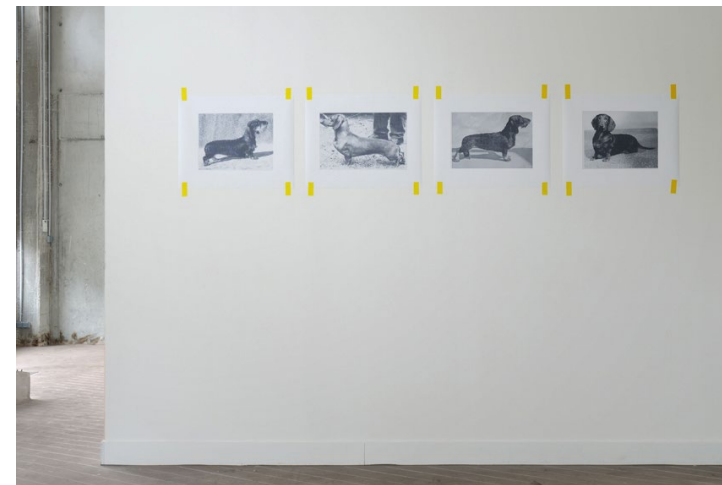
Didier Marcel Depuis quatre ou cinq ans, j’ai commencé à faire des moulages d’arbres. Ceux-ci sont les derniers. La démarche est partie de l’arbre comme figure sculptée, mais aussi de l’idée d’une forêt qui soit comme une cathédrale, d’une forêt de colonnes qui supportent la voûte. Des verticales qui relient la terre au ciel.

[. . .]

11. Certains de vos arbres blancs ont une trace de peinture fluo faite à la bombe. Quel sens donnez-vous à cette interruption colorée ?

Didier Marcel Ces marques font référence à plusieurs choses : au marquage forestier, aux signes de chantiers, aux tags bien sûr, mais aussi peut-être à ce qui resterait d’un « geste peint » qui à la fois viendrait tacher et bousiller la sculpture immaculée. C’est à la fois un geste posé et une sorte de ratage volontaire qui éclaire beaucoup l’œuvre car, quand la trace est bien faite, elle prend un aspect assez magique sur le velours. Elle devient un signe très flottant, une vapeur.

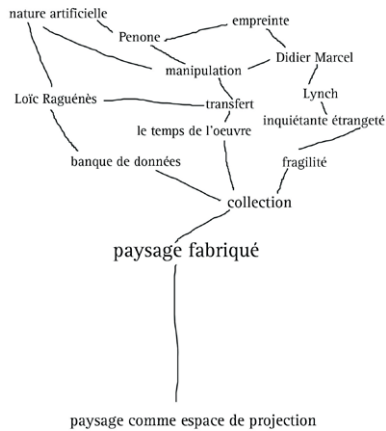
12. À Bétonsalon, plusieurs détails sont surprenants : les roulettes des arbres et les hachures du sol. L’accrochage de Loïc est aussi peu orthodoxe : ses impressions sont directement scotchées au mur. Que pouvez-vous nous dire des différents dispositifs d’exposition ici mis en scène ?



Didier Marcel Les hachures agissent comme un motif léger et continu, un signe graphique. Elles font référence aux normes graphiques des plans d'architecture mais elles lient aussi l'espace par un blanchiment, une « occupation ». Les troncs directement montés sur roulettes de bureau évoquent des « arbres Ikea », sans pour autant devenir des pièces de mobilier. Ma démarche tient moins du design que d'une extraction, d'une section de la nature. Les roulettes s'accordent parfaitement avec les scotchs de Loïc, des moyens pauvres et communs autour d'objets raffinés.

13. *Ces moyens pauvres n'entrent-ils pas justement en contradiction totale avec la sophistication des images tramées et de vos arbres floqués ?*

Didier Marcel Le flochage n'est pas si précieux. C'est à la fois une technique ringarde, désuète et plutôt *cheap*. Mais c'est vrai que cette technique donne à mes formes une texture magique. Mes surfaces sont floues, en quelque sorte et, quand on s'en approche, une certaine imprécision apparaît dans leur dessin. Le contour est enrobé d'une fibre d'un millimètre. La forme est à peine assourdie comme par une couche de neige fine qui se dépose sur un



Petite cartographie du paysage par Raphaële Mas

paysage. C’est, je pense, ce flou qui rapproche les arbres des images de Loïc. C’est pour cela que j’ai pensé à lui pour cette collaboration.

[. . .]

20. En référence à l’impression numérique de Loïc, mais aussi à la « prémonition » informatique d’une mise en page, votre collaboration a été intitulée *Aperçu avant impressions par l’équipe de commissaires*. Que vous évoque ce titre ?

Didier Marcel Le jeu de mots est savoureux. Apercevoir, percevoir. La formule m’évoque tout de suite la fonction informatique de mon Mac. Ce titre me convient assez, étant donné ma défaillance pour intituler mes propres œuvres.

Loïc Raguénès Le titre colle assez bien à ma démarche. Souvent, dans la trame, il y a cette idée d’une démarche tautologique et d’une technique répétitive. La trace de l’impression mécanique est à nouveau obtenue en numérique grâce à Photoshop. Ensuite, le choix des images suit une orientation affective. [. . .]

25. Peut-on dire finalement que l’exposition construit un paysage ?

Didier Marcel Oui, je pense que c’est un paysage, en fin de compte. Mais dans le sens de « paysage intellectuel », qui apparaît au X^v^e siècle. Dans le sens d’une nature construite. Le paysage comme thème ou comme sujet se déduit de mon œuvre, sans faire partie de mes intentions premières.

Loïc Raguénès Je participe actuellement à une exposition collective en Autriche, à Salzbourg, organisée par la galerie Thaddaeus Ropac, qui s’appelle *Landscape*. Un jeu de mots qui évoque aussi le format cinémascope. J’y montre certains de mes dessins qui auraient à voir avec le paysage.

Didier Marcel Plutôt qu’un paysage, l’exposition *Aperçu avant impressions* est presque une tentative scénique, un statut flottant entre l’image et le paysage.

ARANGO, Ananay
ARESHEVA, Victoria
KRIZANOVSKA, Anastasia
SOROKINA, Elena

Promo. 2015-2016 ♦ **Expo.** *Vertige en terrain plat*
Ananay Arango ♦ **Stage** Musée national Picasso – Paris
♦ **1^{re} embauche** Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
♦ **Fonction actuelle** Commissaire indépendante (2022–) ; responsable de galerie, galerie Alberta Pane, Paris/Venise (2018–2022)

Victoria Aresheva ♦ **Stage + 1^{re} embauche** Galerie Triple V ♦ **Fonction actuelle** Chargée d’exposition à la Maison européenne de la photographie (2022–) ; manager de galerie et coordinatrice des expositions, galerie Max Hetzler (2018–2020)

Anastasia Krizanovska ♦ **Stages** La Maison rouge et palais de Tokyo ♦ **1^{re} embauche** Palais de Tokyo
♦ **Fonction actuelle** Responsable des foires, galerie Chantal Crousel (2017–)

Elena Sorokina ♦ **Stage** Galerie Xippas ♦ **Fonction actuelle** Chargée de la liaison avec les artistes et de la communication, galerie Xippas (2016–)

*Mathilde expose
et travaille aussi dans les galeries*

Après le master, nous avons, chacune de notre côté, commencé une carrière professionnelle en galerie, sans pour autant oublier la pratique curatoriale. Ici, on vous parle du milieu, de nos amours et de nos expériences, de ce qui nous embête et de ce qui nous passionne, bref, de ce monde controversé des galeries d’art, aimé par certains, maudit et médité par d’autres.

Elena Je pense qu’on aurait toutes préféré travailler dans une institution à un moment ou un autre. Travailler dans une galerie, ce n’est pas toujours le premier choix. Il y a pourtant des aspects positifs, comme la possibilité d’avoir des échanges privilégiés avec les artistes, et une certaine indépendance dans l’activité, car les équipes ne sont habituellement pas très grandes.

Victoria Oui, en galerie on est souvent polyvalent, ce qui peut être excitant, mais agaçant aussi. Malgré la taille des équipes, nous sommes amenés à travailler avec une multitude de partenaires externes, notamment des institutions. Dans mon cas, mes missions préférées étaient la supervision des expositions hors les murs. Les projets qui m’ont marquée le plus étaient les cartes blanches de Rebecca Warren et Glenn Brown au musée Eugène Delacroix (2018 et 2019). C’était très enrichissant d’interagir avec une telle variété de collaborateurs – l’ar-

tiste et son studio, les institutionnels et d’autres professionnels impliqués dans l’organisation d’une exposition.

Elena Je suis d’accord avec toi, ce sont, en effet, de belles éclaircies dans l’activité ! Les tâches quotidiennes, quant à elles, ne sont pas toujours intellectuellement stimulantes, mais c’est le cas dans beaucoup de domaines, je pense. Ce qui est pourtant indiscutable, c’est que la galerie d’art reste une structure commerciale qui est soumise aux lois du marché d’une manière plus prononcée qu’une institution. Ça mène à beaucoup de compromis, parfois à des vulgarisations, voire des simplifications du contenu, ce que je trouve problématique.

Ananay C’est vrai, il y a souvent des problèmes dans la qualité des contenus, ce qui peut s’expliquer aussi par la rapidité dans l’exécution des projets. Cette vitesse est difficile à gérer, mais elle est aussi un défi très excitant. Une idée peut presque immédiatement devenir réalité sans les entraves bureaucratiques des institutions.

Au début de mon expérience en galerie, j’ai mis du temps à m’habituer au nouveau rythme de production de contenus parce que la temporalité de la recherche académique est différente. On doit faire un effort pour maintenir la rigueur universitaire, sans oublier la diversité des publics qui aura accès aux communiqués de presse, aux invitations ou à la communication sur les réseaux sociaux. Cet exercice de vulgarisation est finalement passionnant.

Victoria Ces exigences de temps et d’efficacité conduisent souvent les employés des galeries au surme-

nage et à un stress important. Pour moi, la gestion sociale dans ce secteur est un sérieux problème, que l’on commence enfin à évoquer publiquement.

Anastasia Je trouve que ce n’est pas seulement le marché qui assombrit le monde des galeries, car au final, c’est juste un système économique qui crée des emplois et qui soutient les artistes. Et puis, les galeries font souvent aussi des expositions à la hauteur des institutions, comme c’est le cas chez Chantal Crousel. D’ailleurs, j’ai pu rencontrer des collectionneurs et des collectionneuses qui m’ont étonnée par leur engagement envers les artistes et leur projets, souvent très audacieux. Je suis aujourd’hui très proche du marché de l’art parce que je m’occupe beaucoup des foires. J’avais toujours (et je les ai aujourd’hui encore) des sentiments mitigés par rapport à ces événements très stressants pour les exposant-e-s et les artistes, pas du tout écologiques, mais aussi riches en rencontres et en découvertes. Il paraît absolument nécessaire de transformer les foires en quelque chose de plus durable.

Heureusement, nous avons nos projets personnels qui nous aident à imaginer le système de l’art autrement ! Nous avons créé la revue *PAUSE* avec Ananay, pour offrir plus de visibilité à la jeune création. Presque chaque mois, nous prenons plaisir à rencontrer un-e artiste pour découvrir son travail et envisager une collaboration possible. Ce sont des échanges précieux et stimulants. Et avec Victoria et Elena, nous continuons à explorer le domaine curatorial grâce à nos projets d’expositions collectives.

Victoria Je suis contente que nous ayons continué à travailler ensemble avec *mathilde expose* après nos études. Avec *Owner of a Lonely Heart*, nous avons réussi à réaliser un projet cohérent et personnel en travaillant à trois têtes. J’en suis fière. L’année 2019 a été plutôt fructueuse pour moi – j’ai eu l’occasion d’organiser une exposition à la galerie Charraudeau avec les peintres Paul Bonnet et Roberto Pezet. Même si mener des projets personnels en parallèle du travail en galerie exige beaucoup d’énergie et de temps, cet exercice créatif est le plus épanouissant.

Elena Ces activités « à côté » sont en effet très inspirantes. Dans mon cas, l’expérience la plus passionnante allant au-delà du travail à la galerie a, paradoxalement, commencé dans cette même galerie. En 2018, avec une de mes collègues, j’étais chargée d’organiser l’exposition de Peter Halley, mon artiste « fétiche ». Il s’agissait d’une exposition de qualité muséale, d’une installation enveloppant les deux espaces de la galerie, avec du papier peint produit en France et des toiles. C’était une grande responsabilité, beaucoup de stress également, mais, j’avoue, j’étais très exaltée. Ce projet m’a permis de tisser des liens avec l’artiste et son studio. J’étais tellement impressionnée par cette rencontre que, à titre personnel, j’ai écrit un texte (qui était beaucoup trop long) et je l’ai envoyé à l’artiste. Après quelques mois d’attente (le texte était vraiment trop long. . .), j’ai reçu une réponse accompagnée d’une invitation à collaborer sur une exposition du programme « off » de la Biennale de Venise de 2019. J’étais

invitée à écrire des textes-fictions, des textes-énigmes qui feraient partie de l’installation, et des textes un peu plus critiques, mais toujours hybrides autour de l’exposition.

Ananay Finalement, le travail en galerie est aujourd’hui pour moi un champ riche d’expérimentations grâce à l’autonomie que permet une structure de petite taille comme la galerie Alberta Pane. Par ailleurs, l’activité d’édition et de conception de la revue *PAUSE* que nous menons avec Anastasia nécessite de maintenir un équilibre délicat que j’apprécie dans mon quotidien aujourd’hui et que j’essaie de nourrir et de faire évoluer soigneusement.

Toutes ces expériences de travail et d’activité indépendante ont été possibles pour nous grâce, en partie, à la formation du master. Dans mon cas, la formation m’a appris à naviguer entre différents types d’institutions (musée, association, galerie) et à garder un regard critique et indépendant. Par ailleurs, le réseau professionnel tissé au long du stage, des cours avec des intervenants externes de profils très différents et pendant l’organisation de l’exposition nous a ouvert un éventail très important de possibilités.

Victoria Sans parler des compétences et des savoirs acquis pendant cette année, le master, pour moi c’est surtout une expérience humaine. La promotion d’une douzaine d’étudiants permet des échanges plus animés avec les intervenants. Cette année nous a montré qu’on savait

travailler ensemble, s’écouter et trouver des solutions communes – c’est une qualité précieuse dans tous les domaines, mais peut-être plus importante encore dans le milieu culturel, où les goûts et les égos entrent en jeu. Les rencontres avec les collègues du master et les artistes des Beaux-Arts de Paris ont mené à de fructueuses collaborations et des amitiés, qu’on gardera longtemps.

ARIS, Dominique

Enseignement Institutions, acteurs et réseaux (2015 – 2023) ♦ **Fonction** Anciennement cheffe de département de la Création artistique, et cheffe de projets, DGCA, ministère de la Culture.

Remercier les étudiants pour ce qu’ils (m)’ont apporté et se souvenir de quelques moments forts partagés avec eux.

Parand Danesh (2013), dont le master de recherche (Paris-I) sur les *Peintures murales postrévolutionnaires d’Iran et leur impact sur l’art contemporain* fera le constat de la dangerosité de la persistance rétinienne de l’art urbain aux mains des dictateurs. Elle m’accompagnera dans la relance du 1 % artistique, exception culturelle française d’« art obligatoire ».



La promotion 2022 – 2023 rendant hommage à Dominique Aris lors de son dernier cours

Chaima Ben Haj Ali (2014) défendra pendant la révolution du Jasmin que la culture est l’arme la plus efficace pour reconstruire la Tunisie. Ensemble, nous lancerons *Oxymores*, plan d’accompagnement du Street Art au ministère de la Culture.

Marine Benoit-Blain (2016) réinterrogera toutes les politiques culturelles au prisme du sexisme et du patriarcat. Une obstination d’une indispensable urgence sur les dossiers d’art urbain que nous avons partagés.

Léa Djurado (2017), retrouvée à Pékin autour de l’exposition *Supports/Surfaces* qu’elle avait organisée.

Simon Grainville (2019), dont la passion et la bonne connaissance du Street Art sont désormais reconnues par tout le milieu.

Une pensée triste pour les étudiants de 2020, sages comme des images de Zoom !

Une pensée joyeuse pour les étudiants de 2021, enfin retrouvés en présentiel mais masqués !

Me souvenir des visites Rue de Valois et du bureau de la (du) ministre que j’organisais en fin de cycle pour faire découvrir aux étudiants l’origine des politiques culturelles françaises.

ART CONTEMPORAIN

Nom composé ♦ **Art** Subst. masc., du latin *ars, artis* (fém.). « *Œuvre d’art*, création régie par l’idéal esthétique que s’est proposé l’auteur. Spécialement *les beaux-arts* ou *les arts majeurs* ou, simplement, *les arts*, l’architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, appelées aussi *arts plastiques*, auxquelles on ajoute parfois la musique et la danse. » (Dictionnaire de l’Académie française). ♦ **Contemporain** Adj., du latin *contemporaneus*. « Qui est du même temps, de la même époque que quelqu’un

ou quelque chose. » (Dictionnaire de l’Académie française). ♦ **Art contemporain** En français, ce substantif et cet adjectif s’accordent au masculin, contrairement au latin et à d’autres langues d’origine latine, qui emploient toujours le genre féminin. Pour définir leur relation, les disciplines académiques ont tendance à considérer contemporaine la période artistique allant de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. Dans le langage courant, il est d’usage d’étiqueter comme contemporain exclusivement l’art de notre époque.

1 ° *Isme(s)*. Des siècles en « ismes ». À l’époque dite contemporaine, on assiste à la création de principes de catégorisation qui utilisent des « ismes » pour « normaliser » les mouvements artistiques. Voir, p. ex. : néoclassicisme, romantisme, impressionnisme, réalisme, cubisme, futurisme, surréalisme, expressionnisme, minimalisme, etc. ♦ 2 ° *Post(s)*. Des tendances « d’après ». Pour se démarquer des temps forts imposés par les grands récits de la modernité, certains artistes et théoriciens tentent de donner une nouvelle définition aux pratiques artistiques qui revendiquent l’appartenance à une « postérité » créatrice. Cit. « Le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l’âge dit postindustriel et les cultures dans l’âge dit postmoderne. » (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, 1979). ♦ 3 ° *Multi*. Des esthétiques « multi ». En dépassant la répartition introduite par l’Académie des beaux-arts entre peinture, sculpture,

gravure et architecture, les langages artistiques contemporains adoptent des approches multimédia, associant volontairement plusieurs techniques et savoirs. Il s’agit alors de privilégier l’hybridation et la polysensorialité. ♦ 4° *Engagement*. « Grâce à une approche critique et radicale qui va au-delà des “bonnes intentions”, ainsi qu’à un engagement durable, les artistes contemporains peuvent contribuer à remettre en question les structures de pouvoir, les pratiques et les dynamiques institutionnelles. » (« Art contemporain et héritages du fascisme colonial. Alessandra Ferrini en conversation avec Alessandro Gallicchio », in Pierre Sintès (dir.), *Rue d’Alger. Art, mémoire, espace public*, 2022)

Par Alessandro Gallicchio, maître de conférences en histoire de l’art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université et commissaire d’exposition

ATELIERS D’ÉCRITURE

« Bien écrire » : cela ne veut rien dire ; c’est ce qui, par excellence, ne s’apprend pas et ne devrait pas s’enseigner. Ces ateliers ne sont pas des cours, mais une expérience collective où les étudiants tentent de pratiquer de multiples formes et formats. Rien de littéraire, à la différence

d’autres ateliers d’écriture qui peuvent exister dans les universités.

Les étudiants, pour la plupart rompus aux règles des exercices universitaires, ont dû commencer par désapprendre ce qu’on leur a inculqué depuis les premières années de licence, le noble art de la dissertation – avec une introduction problématique, l’annonce d’un plan, et une conclusion ferme révélant de nouvelles questions –, le style « académique » de leurs premiers articles dans des catalogues et des revues ou cette légère pesanteur qui caractérise les bons mémoires de master.

Les séances hebdomadaires qui leur ont été proposées les obligeaient à s’intéresser, plus prosaïquement, à la façon dont on rédige un panneau de salle pour une exposition, un cartel développé pour une œuvre, la préface d’un catalogue signée d’un maire d’arrondissement qui n’y connaît rien et qu’il convient d’informer, mais aussi une lettre adressée à un potentiel mécène qu’il faut convaincre et combler, une critique acerbe dans un magazine d’art ou, ce qui n’a pas grand-chose à voir, dans un quotidien généraliste, la nécrologie écrite à l’avance d’un artiste admiré – épouvantable expérience – ou le portrait vivant d’un galeriste au moment de la FIAC – occasion de régler quelques comptes après des expériences de stage plus ou moins heureuses.

Ce jeu de rôle permet aux étudiants de changer chaque semaine d’identité et de plume, d’être tour à tour journalistes, historiens de l’art, attachés de presse, agents d’ar-

tistes, commissaires d’expositions – d’endosser l’identité et évidemment d’abord le langage de ceux avec lesquels, dans un avenir proche, ils vont travailler.

Les quelques étudiants dont la langue maternelle n’est pas le français se sont prêtés à cette gymnastique, tous ont accepté de lire devant le groupe, de s’exprimer avec audace, dans ces petits travaux qui devenaient collectifs.

Ces ateliers d’écriture, au fil des années, ont pris l’allure d’exercices de style où l’on se moquait du style, où primaient l’efficacité et la rapidité, où les textes étaient partagés. La préparation de l’exposition finale avançait en parallèle, comme l’écriture du futur catalogue, dans un authentique « atelier » où les idées les plus originales venaient aussi vite que les phrases les plus bêtes, où le jeu devenait de repérer clichés et maladresses, où l’apprentissage d’une multiplicité de tons faisait naître des idées inhabituelles, ce qui n’était pas toujours inutile. Ces séances, la plupart du temps très amusantes, ont permis aux groupes de se souder, et ont donné à certains, dont on retrouve aujourd’hui les noms dans des catalogues ou dans des journaux, d’affermir leur vocation et aussi leur envie de continuer à écrire.

Par Adrien Goetz, de l’Institut, maître de conférences à la faculté des lettres de Sorbonne Université, historien de l’art, romancier. Directeur de la rédaction de *Grande Galerie, le Journal du Louvre*, il écrit aussi régulièrement dans divers titres de presse



« The Artist and The Curator: Who’s Who ? » in *Andy Wormhole’s Book of Bibliomania*, Moret-sur-Loing, Do’s and Donuts Books, 2022

BALGIU, Alexandre
LEBRUN, Olivier

Professeurs en design graphique à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon ♦ **Cat.** *Partout, mais pas pour très longtemps* (2018) ; *L’Almanach des aléas* (2019)



BARROQUEIRO, Cristina

Promo. 2008 – 2009 ♦ **Expo.** *Dispersions* ♦ **Stage** École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ♦ **1^{re} embauche** Fondation d’entreprise Francès (2010 – 2021) ♦ **Fonction actuelle** Responsable des expositions, musées d’Orsay et de l’Orangerie (2022 –) ♦ *www.epmo-musees.fr*

Au-delà de son programme rigoureux et riche d’enseignements, le master professionnel a été à l’origine d’une rencontre qui m’a particulièrement marquée, et je ne l’aurais jamais imaginée si pleine de sens pour la suite de mon parcours. Je veux parler de cette figure dont nous évoquons sans cesse le travail pendant nos études d’histoire de l’art, sans jamais vraiment la rencontrer : la figure de l’artiste. Pour documenter l’exposition collective au MAC VAL, nous avions carte blanche sur les contenus. Avec l’une de mes collègues, Louise Grislain, nous avons proposé un entretien avec l’un des artistes exposés : Franck Scurti. Une première pour moi ! J’ai préparé une dizaine de questions, dont la maladresse était à l’image de mon anxiété, mais cet exercice a modestement révélé l’importance de cet échange pour la compréhension du processus créatif de l’artiste. À ce moment précis, une prise de

conscience s’est opérée : donner la parole à l’artiste est devenu pour moi un acte essentiel, construisant la relation entre l’œuvre, le commissaire et le public, pour une meilleure compréhension. Durant onze années, au sein d’une fondation privée et d’une structure associative, j’ai poursuivi cette démarche systématique de dialogue qui permettait de réaffirmer et de valoriser le rôle et la créativité de l’artiste. Accompagner les artistes sur leurs marchés, auprès des publics et dans la construction des expositions était au cœur de mes missions. C’est une relation particulière et privilégiée qui se noue consciencieusement, s’élaborant dans le temps et dans la confiance. Aujourd’hui, officiant pour les musées d’Orsay et de l’Orangerie, je continue à m’engager pour les artistes et leur liberté d’expression, qu’ils soient vivants ou non, je travaille à révéler et valoriser les œuvres comme objets de mémoire. Ce sont quelques-unes des missions principales des musées. Être au plus près des préoccupations des artistes et de leurs œuvres, c’est aussi une manière de participer à leurs luttes, qu’elles soient sociales, identitaires, etc., mais aussi de les accompagner dans leurs différents combats. À titre personnel, je continue à soutenir les artistes vivants sous différentes formes.

De cette formation professionnelle, marquée par la conception de l’exposition *Dispersions*, de l’édition qui l’a accompagnée et de cette première rencontre avec un artiste, je retiens le soutien. Car c’est en étant soutenu et en développant la confiance avec l’artiste que les esprits

fertiles, émergents et visionnaires peuvent s’affirmer. Dans un seul et même but, s’engager pour l’art vivant et continuer à se perdre dans l’émerveillement.

BAUDIN, Katia

Professeure associée 2002–2005 ♦ **Enseignement** Les collections publiques d’art contemporain (2000–2001); Pratique de l’exposition (2001–2002); Exposer l’art contemporain : de la théorie à la pratique (2002–2005) ♦ **Expos** *Meanwhile in the Real World* (2003); *100 Mona Lisa valent mieux qu’une* (2004); *Plurielles*³ (2005) ♦ **Fonction** Directrice du FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque (désormais FRAC Grand Large Hauts-de-France) (1997–2004); directrice de l’École supérieure des arts décoratifs, Strasbourg (désormais HEAR) (2004–2007) ♦ **Fonction actuelle** Directrice des Kunstmuseen Krefeld (2016-) ♦ *www.kunstmuseenkrefeld.de*

C’est avec beaucoup de bonheur et de fierté, mais aussi avec un brin de nostalgie, que je me repenche, vingt ans en arrière, sur mes cinq années d’enseignement à l’université Paris-Sorbonne (Paris-IV), mon *Alma Mater*. Dès son lancement en 2000, mon ancien professeur Serge

Lemoine, accompagné d’Arnauld Pierre et d’Isabelle Ewig, m’ont invitée à participer à la mise en place et au développement d’une nouvelle formation de second cycle en art contemporain au sein de l’UFR d’histoire de l’art, visant à conjuguer théorie et pratique.

J’ai été immédiatement séduite par cette initiative opportune, car elle répondait alors à un besoin réel. La politique d’aménagement culturel du territoire des années 1980 avait créé en France un paysage particulièrement dynamique dans le champ de l’art contemporain (FRAC, centres d’art, fondations, etc.). Néanmoins, des formations préparant vers ces nouveaux métiers faisaient largement défaut. Outre certaines formations curatoriales proposées par des centres d’art comme de Appel à Amsterdam ou le Magasin de Grenoble, la plupart des jeunes commissaires et directeurs de structures, ainsi que leurs équipes, avaient appris le métier sur le tas selon la méthode *learning by doing*. La mise en place à Paris-IV de ce qui à l’époque s’appelait le DESS « Art contemporain : connaissance et pratique » était une grande première dans le système universitaire français, et était donc à construire de fond en comble.

J’ai fait partie de cette aventure inédite et passionnante pendant cinq ans, de 2000 à 2005. Les deux premières années, j’ai donné des cours sur les collections publiques d’art contemporain (2000–2001), puis sur la pratique de l’exposition (2001–2002). En 2002 j’ai été nommée PAST, avec la mission de développer un nou-

veau programme mettant en application les connaissances acquises, intitulé « Exposer l’art contemporain : de la théorie à la pratique ». Au cœur de ce module devait se situer la réalisation à échelle 1 d’une exposition. J’ai alors structuré le module en deux volets : le premier, théorique, abordait les diverses approches et typologies de l’exposition d’art contemporain avec une mise en perspective historique, complété par des visites et rencontres ; le second, appliqué, visait à conjuguer et mettre en application les connaissances acquises dans les divers cours de la formation pour réaliser une véritable exposition.

L’objectif était ambitieux, car sans moyens propres : l’exposition ne bénéficiait ni de budget ni de lieu. Néanmoins, j’ai été loin d’être découragée, car il y avait tous les ingrédients pour créer une situation *win win* des deux côtés. J’ai donc pris mon bâton de pèlerin, carnet d’adresses en main, à la quête d’un *match* idéal. Cette démarche de prospection et de construction de partenariats m’était bien familière, car elle faisait partie de mon quotidien au FRAC Nord-Pas de Calais. J’ai décidé de procéder de manière suivante : chaque promotion allait vivre une expérience singulière, construite autour d’enjeux spécifiques et d’actualité. Ceci impliquait donc un nouveau partenaire et un autre sujet chaque année.

Pour la première édition de l’exposition (2002–2003), il m’a ainsi semblé propice et naturel de faire appel au FRAC Île-de-France et de sélectionner comme lieu un espace cultu(r)el intrinsèquement lié à l’université : la

chapelle de la Sorbonne. J’ai invité les étudiants à réfléchir aux enjeux d’exposer l’art contemporain dans un monument historique, bien éloigné des normes du White Cube. Comment effectuer une sélection d’œuvres à partir d’une collection de FRAC, comment concevoir une exposition cohérente dans une chapelle désaffectée, tout en tenant compte des contraintes (conditions de présentation, de conservation, etc.) ?

L’année suivante (2003–2004), après le secteur public, j’ai jugé opportun – au vu du phénomène récent de création de fondations et de musées privés (Maison rouge, Fondation Guerlain, etc.) – de construire le projet autour de l’engagement privé de l’art contemporain. Cette fois-ci, l’Espace Paul Ricard (Fondation d’entreprise Pernod Ricard), s’est prêté au jeu. J’ai posé comme sujet aux étudiants de concevoir et réaliser une exposition autour des multiples édités par les Kunstvereine allemands, des centres d’art associatifs nés du soutien de leurs membres. Pour accompagner leur réflexion et aiguïser leur regard sur le multiple d’artiste, j’ai associé l’artiste Mathieu Mercier, cofondateur avec Gilles Drouault de la galerie de multiples (aujourd’hui galerie/multiples). Des rencontres et visites de divers acteurs, allant du CNEAI à des collectionneurs privés (Jean Brolly, Michel Tabanou, Gilles Fuchs) ont complété ce dispositif, menant même à une commande de textes aux étudiants par l’ADIAF pour le catalogue d’une exposition à Tourcoing ! Un souvenir mémorable est le voyage d’études à Aix-la-

Chapelle, Düsseldorf et Cologne, où les étudiants ont pu visiter des Kunstvereine, rencontrer les responsables et négocier des prêts pour leur exposition.

Pour la troisième édition, j’ai voulu sensibiliser les étudiants à la politique municipale d’acquisition et d’exposition de l’art contemporain de la Capitale. Grâce à un partenariat fructueux avec la Ville de Paris, la promotion 2004–2005 a exploré les différentes facettes du Fonds municipal d’art contemporain, lui donnant une grande visibilité en concevant et réalisant trois expositions dans des lieux et contextes parisiens variés : l’Espace Montparnasse, la Cité internationale des arts et la FIAC.

Les trois promotions ont réalisé des expositions magnifiques, qui ont été appréciées aussi bien par les professionnels que par le grand public et la presse. Le niveau des expositions, ainsi que leur organisation et accompagnement, était d’un professionnalisme remarquable, et le fruit d’un processus collectif de réflexion et de réalisation. Pour arriver à ces résultats, j’ai développé une démarche pédagogique en deux étapes. Dans un premier temps, les étudiants ont mené une réflexion sur les enjeux et le parcours de « leur » exposition, effectuant ensemble la sélection d’œuvres et leur mise en espace. Après ce travail collectif autour du commissariat, les étudiants sont passés à l’étape opérationnelle. Répartis en quatre groupes de travail – communication, médiation, régie, administration/gestion –, ils se sont concentrés sur un aspect lié à l’organisation d’expositions, apprenant les ficelles de

ce métier. À la fin de l’exposition, chaque groupe a réalisé un bilan de ses objectifs et actions.

La réussite de ces trois expositions doit énormément aux partenaires, qui ont donné de leur temps, mobilisé leurs équipes et soutenu financièrement et logistiquement les expositions. Plus particulièrement, je souhaite témoigner ma reconnaissance et adresser mes sincères remerciements à Bernard Goy, qui à l’époque dirigeait le FRAC Île-de-France, Colette Barbier, directrice de l’Espace Paul Ricard (Fondation d’entreprise Pernod Ricard), l’artiste Mathieu Mercier – cofondateur de la galerie de multiples –, ainsi que Nathalie Viot, alors conseillère pour l’art contemporain à la Ville de Paris, pour leur générosité, leur enthousiasme et leur engagement continu. Chaque exposition fut un véritable projet fédérateur, car outre l’équipe de la structure partenaire, j’ai pu compter sur le soutien des autres enseignants du DESS, qui ont apporté leur savoir-faire et leurs conseils aux étudiants dans cette phase appliquée des connaissances.

Aujourd’hui, vingt ans plus tard, c’est avec un plaisir immense que je recroise « mes » anciens élèves devenus collègues, constatant avec fierté leur réussite dans le monde de l’art. Certains sont devenus conservateurs de musées internationaux ou encore directeurs de FRAC, d’autres dirigent des fondations ou des revues artistiques. Quelle fierté de croiser ainsi dans un vernissage new-yorkais Ana Janevski (2002–2003), conservatrice au MoMA, et de visiter quelques années plus tard son expo-

sition majestueuse sur le Judson Dance Theater ! Comment oublier cette rencontre marquante à la Biennale de Venise avec Rafal Niemojewski (2002–2003) – qui dirige depuis la Biennial Foundation –, et qui m’avait poussée à découvrir au Pavillon slovène le travail de Jasmina Cibic, m’amenant à l’exposer à Krefeld ? Quel heureux hasard que de retrouver à la tête du Bureau des arts plastiques (ambassade de France) à Berlin Marie Graftieux (2004–2005) qui a apporté son soutien à l’exposition monographique sur Julio Le Parc que j’ai organisée à Haus Lange cet été (15.5–25.9.2022) ! Ils et elles font partie des *success stories* innombrables issues de cette formation innovante et précurseur. Bien mieux armés que les générations précédentes, ils et elles ont pris leur envol pour conquérir un monde de l’art contemporain où *the sky’s the limit*. Bon anniversaire et bon vent à l’équipe du master professionnel et à ses promotions passées et futures !

BEAUVAIS, Jean-Baptiste de

Enseignement Gestion et organisation des entreprises culturelles (2013–2018) ♦ **Fonction** Directeur des relations extérieures, palais de Tokyo (2011–2019) ♦ **Fonction actuelle** Directeur des études, Beaux-Arts de Paris (2019–)

Cheminer chaque année avec une cohorte d’esprits vifs, engagés et curieux qui s’interrogent sur le monde de l’art auquel ils se destinent aura été une aventure revigorante et, comme toute expérience pédagogique, une expérience riche d’enseignements aussi pour celui qui enseigne. Derrière un énoncé a priori rebutant (« gestion et organisation des entreprises culturelles »), il aura été question de déconstruire chaque terme pour retrouver la vivacité humaine, sur le terrain, de celles et ceux qui font ce qui excède toute « entreprise » pour se révéler être une aventure. Comme l’indique Laurence Perillat, avec qui j’ai assuré en binôme les dernières années de mon intervention, c’est un « défi passionnant de faire apprécier les enjeux administratifs du secteur artistique au même titre que les enjeux curatoriaux, de faire comprendre que le fond ne peut s’épanouir que dans une forme construite, que pour agir au service d’un propos curatorial, il faut finalement comprendre les problématiques du cadre, c’est-à-dire les logiques administratives. Le défi est gagné lorsque l’on parvient à susciter de l’intérêt pour la question de la TVA ou pour les clauses d’un contrat ». Ce que nous avons donné, Laurence et moi, ainsi que les très nombreux professionnels qui sont venus témoigner en prise directe avec les étudiants, nous l’avons reçu aussi autant.

Le meilleur gage de cette réussite est de travailler aujourd’hui avec ceux qui, il n’y a pas si longtemps, étaient nos étudiants.

BEAUX-ARTS DE PARIS

École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ♦ **Dir.** Henry-Claude Cousseau, Nicolas Bourriaud, Jean-Marc Bustamante, Jean de Loisy ♦ **Dir. actuelle** Alexia Fabre ♦ **Partenariat** 2003– ♦ **Expos** *L’instant d’avant. Pratiques picturales contemporaines* (2004); *Conversations* (2006); *Pression à froid* (2007); *2 temps 3 mouvements* (2013); *Attraversamento* (2013); *Matchmaking* (2014); *Chers Objets* (2015); *Vertige en terrain plat* (2016); *Nos ombres devant nous* (2017); *Un plus grand lac* (2020); *Des soleils encore verts* (2021); *à partir de là* (2022)

Dans le prolongement de leur formation respective et depuis de nombreuses années déjà, les étudiants des Beaux-Arts de Paris et ceux du master professionnel « L’art contemporain et son exposition » inventent chaque année une complicité nouvelle autour d’une exposition qui les réunit. Mais au-delà du résultat toujours audacieux et des formes inattendues qu’ils donnent à leur projet, ce qui se joue est plus invisible, plus secret et se révèle à terme plus fécond : il se crée des amitiés, des affinités, une entente qui va perdurer plus loin que le temps du partenariat institutionnel qui les réunit.

Grâce à la bienveillance et au soin constant que chacun des encadrants, enseignants et intervenants apporte aux étudiants réunis pendant une année universitaire, un climat propice se met en place qui trouve des aboutissements professionnels un an, deux ans ou plus longtemps encore après. Ceux qui auront été des étudiants sont devenus, les uns des artistes, les autres des commissaires d’expositions, des critiques d’art, etc. et ensemble ils ont une expérience commune qu’ils vont faire croître, des regards partagés qu’ils vont rendre encore plus affûtés, des désirs et des projets qui donneront de nouvelles dimensions, de nouveaux horizons à ce qui aura commencé comme un compagnonnage initié grâce à Sorbonne Université et aux Beaux-Arts de Paris. Cette visée à plus long terme prend sa source dans une expérience toute simple de partage et d’échange entre des étudiants qui, au cœur même de leur cursus, travaillent ensemble à une réalisation concrète. Ce ferment-là est puissant et chaque année, il produit de nouvelles générations qui s’inscrivent dans un monde de l’art auquel les étudiants artistes, commissaires, critiques, etc. aspirent et qu’ils façonnent avec leur tournure propre, leur singularité.

Par Jean de Loisy, ancien directeur des Beaux-Arts de Paris

BECHETOILLE, Marie

Promo. 2008–2009 ♦ **Expo.** *Dispersions* ♦ **Stage** Palais de Tokyo ♦ **Fonction actuelle** Curatrice (2009–) et directrice du CNEAI (2023–)

Dispersion Team

Promotion 2008–2009 : Cristina Barroqueiro, Marie Bechetoille, Ana Maria Cifuentes, Clémentine Davin, Bertrand Dommergue, Sandra Doublet, Marie Frampier, Louise Grislain, Anna Klossowski, Charlotte Morel, Meredith Rogers. Nous avons observé avec humour être malgré nous scindé-e-s en deux groupes. La « team Macs » et la « team PCs ». Paris *vs* « Province ». J’appartenais alors à la seconde équipe mais j’avoue avoir bien changé. Une traîtresse transfuge ardéchoise. L’exposition collective que nous avons organisée collégialement au MAC VAL autour de l’œuvre de Martin Barré s’intitulait *Dispersions*. Notre « promo » s’est ensuite irrémédiablement éparpillée. . . Hormis un trio qui se suivait prophétiquement dans l’ordre alphabétique : Grislain, Klossowski, Morel, et qui a fondé la maison d’édition We Do Not Work Alone. Il est vrai qu’on ne travaille jamais seul-e . . . même lorsque l’on est curatrice « indépendante ». Chaque projet est une

occasion de rencontrer des artistes, des équipes, des publics, des références, des techniques, des méthodologies, des engagements, des désirs. Chaque projet invente un collectif. Dans mon cas, je pense notamment à l’association Fanfiction 93 ou à *La belle revue* qui nous font réfléchir et produire ensemble avec des collègues-ami-e-s depuis plusieurs années. De plus, chaque projet s’adapte à des possibles et des contraintes, souvent les limites d’un cruel manque de moyens financiers, mais ce n’est pas le sujet ici. Et puis je ne voudrais pas cracher dans la soupe, ce serait dégueu. Il faudrait que je commence par balayer devant ma porte pour que ce soit un peu plus propre. En fait, ce qui est passionnant, c’est d’évoluer non pas dans un seul monde homogène, lisse et parfait de l’art contemporain, mais au sein de mondes pluriels, dissonants, complémentaires. Il est alors possible de composer au fur et à mesure sa *Dream Team* plutôt que d’attendre d’être choisie. Car trouver sa place est complexe et je me pose parfois la question « être ou ne pas être dans l’art ? », tout en y restant. Travail passion. Des artistes, auteur-e-s et activistes féministes me / nous donnent toutefois de précieux outils pour mieux comprendre et agir en regard des enjeux de pouvoir du milieu artistique qui n’échappe évidemment pas aux dysfonctionnements, abus et tabous de la société. . . Passion travail. Et ne me dites pas que ça tombe comme un cheveu sur la soupe ! Sinon je vous réponds grâce au bon mauvais goût de Pauline Curnier Jardin : « Dès que l’on pense l’individu, l’objet, la nature,

de façon “mono”, c’est dangereux. Il faut embrasser tout. C’est l’idée de la soupe : on ne voit pas vraiment ce qu’il y a dedans et le goût est fait de tout cela. . . » Alors go go go team soupe !

BEN REJEB, Lina

Promo. 2012 – 2013 ♦ **Expo.** *Sans matières ajoutées* ♦ **Stage** Bétonsalon ♦ **Fonction actuelle** Artiste plasticienne (2012 –) ♦ *www.linabenrejev.com* ♦ *www.contemporaryand.com/fr/magazines/lina-ben-rejev-pushing-the-limits-of-erasure*

Pendant un an, j’ai fréquenté l’arrière-salle des expositions, tenté de voir le décor et d’apprivoiser l’organisation, le ballet des tâches parfois barbares qui accompagnent la mise en place d’une exposition et donc l’accompagnement d’une œuvre. Logée précieusement dans son atelier, l’œuvre rencontre parfois une figure qui va la faire sortir, la faire voir autrement, voire la changer d’échelle, de contexte. La figure du commissaire d’exposition opère en traducteur, en scénographe. Pendant cette année de master, il a été pour moi question de tenter de comprendre ce qui fait émerger, puis tenir, une exposi-

tion, et comment passer – autrement qu’en produisant une œuvre – de l’idée à sa réalisation. Au départ, on pense qu’il est surtout question de faire parler les œuvres mais il s’avère rapidement qu’il est aussi question de faire parler des lieux qui ont leur propre histoire, discours et identité sans perdre en cours de route le sens de l’œuvre, noyé dans celui de ce qui la contient. Dans cet effort, il a fallu se résoudre à l’idée qu’il est absurde, impossible voire vain d’essayer de faire rentrer dans un cartel l’étendue du visible et que nous sommes heureusement incapables de rendre lisible ce qui rend une œuvre émouvante : de conceptualiser une émotion. Le rythme avait quelque chose de l’ordre de la bousculade et j’aurais pu qualifier, résumer ma présence pendant cette année à cette simple phrase de « être en train de ». Le goût de l’inachevé s’est fait parfois sentir et l’amertume des grands renoncements et des petites concessions avec.

Mais par-dessus tout, me reste cette idée du commissaire dont le rôle se place souvent entre le traducteur et l’interprète. Parfois, le rôle du commissaire peut passer de celui qui archive, organise, place, déplace, assemble et fait coexister ou plutôt fait cohésion de plusieurs dissonances à celui qui raconte, qui explicite, qui illustre et alors, au lieu de raconter, il peut faire l’inventaire, au lieu de faire digresser le regard il pointe, classe au lieu de déclasser et ce, dans une volonté parfois condescendante de vouloir *faire comprendre, faire savoir*. La question du public reste le point de bascule d’un propos porté par une

exposition. « À qui s’adresse-t-on » vient parfois prendre le dessus sur ce qu’on raconte et comment on le raconte et le donne à voir. Se perdent alors des sens et viennent les remplacer de petites étiquettes, beaucoup trop étroites pour leur contenu qui se dissipe. À trop vouloir dire, on ne se fait plus entendre.

Coller au temps est aussi une autre misère d’aujourd’hui sur laquelle il faudra s’arrêter un moment. C’est dans l’air de vouloir que chaque projet d’exposition traite un peu – même par ricochet – de ce qui fait débat, de ce qui fait société aujourd’hui, or c’est vite oublier que les plus pérennes des œuvres et des expositions ne sont pas celles qui témoignent d’un instant T mais plutôt celles qui nous placent hors du temps (*Vides, Magiciens de la terre*, etc.). Rentrer dans l’espace d’exposition est avant tout consentir à l’acte de s’isoler, de se dissocier du présent pour mieux voir à travers : à travers une œuvre, un lieu, un commissaire. Il est peut-être possible d’enseigner *l’art de faire voir* et de se faire entendre sans grand bruit et avec tout autant de respect pour les marges, les silences, les blancs, hors de toute cacophonie, et alors viendra une ère où le commissaire sans (s’)illustrer, défroisse le sens, délicatement. Et je préfère croire que nous avons mis toute notre énergie, collectivement, à être témoins de ces apprentissages.

BERNINI, Isabelle

Promo. 2003 – 2004 ♦ **Expo.** *100 Mona Lisa valent mieux qu’une* ♦ **Stage** Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, service Création contemporaine et Prospective ♦ **1^{re} embauche** Nuit Blanche ♦ **Fonction actuelle** Responsable du Mécénat artistique dans le groupe PAPREC (2022 –)

L’année du master se résumerait assez simplement en un espace d’expression tout autant qu’un espace de négociation traversé par des formes d’apprentissage, de consensus et de résistance. Il était clair pour chacun d’entre nous que s’inscrire à ce programme ne relevait pas tant d’une continuité logique à nos cursus précédents – chacun venant d’horizons finalement variés – mais bien d’un désir d’initier un nouveau commencement. La réunion de plusieurs personnalités au sein d’un même programme et pendant une période donnée était aussi une manière de voir comment, au contact d’une communauté de pensée, travailler ensemble à la réalisation d’expositions. Ainsi, ce projet que nous avons mené avec la Fondation Ricard entendait aussi rendre compte de la façon dont peut se créer un inconscient culturel collectif unique, dont la teneur n’était possible que dans cette configura-

tion et à travers cette expérience d’une année passée ensemble. Une petite démocratie, en quelque sorte.

Absorbés par l’idéologie du « système », forts de nos connaissances artistiques, déterminés à œuvrer dans le monde de l’art, l’enjeu était sans doute aussi pour chacun d’entre nous de comprendre les mécanismes du pouvoir culturel. Alors que les écoles d’art et les universités créaient une profusion de nouveaux programmes et diplômes de master combinant à divers degrés l’histoire de l’art à la théorie critique, et répondant ainsi à un intérêt croissant pour le commissariat d’art contemporain, leur reconnaissance par le marché professionnel et ses institutions restait malheureusement limitée. Face au régime dominant de l’art, pour plusieurs d’entre nous, nos expérimentations, pratiques et carrières ne pouvaient se développer que dans les marges. Si nous restions définitivement des outsiders – et le sommes sans doute encore – cette formation était surtout l’occasion d’inventer son propre format. Alors qu’il n’y avait plus de manifeste, plus d’idée révolutionnaire à nourrir, plus de collectifs ou de mouvement à proprement parler, nous avions finalement le champ libre pour réfléchir aux enjeux de l’art sur la société.

Depuis, le monde a connu un grand nombre de crises et bouleversements identitaires et sociaux, jusqu’à être frappé par la distanciation sociale et un retour contraint à la sédentarité extrême du fait de la pandémie, nous invitant à reconsidérer nos systèmes de pensée.

Baromètre de notre expérience collective, notre exposition s’intitulait *100 Mona Lisa valent mieux qu’une*. Un condensé de rencontres entre des œuvres, des esprits et des espaces, comme un instantané d’un milieu accueillant des paroles multiples. On y voyait les prémices d’un mouvement fondateur dans lequel le collectif retrouvait une place de choix. Si les lignes ont changé, et que l’individualisme colle toujours à notre époque, les idées et les influences circuleront, elles, toujours d’un esprit à l’autre.

BIDEAUD, Fabienne
LAVAGNA, Judith
LE NORMAND, Isabelle
MATHÉ, Madeleine
OSTENDE, Florence
YANOVER, Anne

Promo. 2006–2007 ♦ **Expo.** *Pression à froid*
Fabienne Bideaud ♦ **Stage** Palais de Tokyo
♦ **1^{re} embauche** 11^e édition de l’Exposition suisse de sculpture ♦ **Fonction actuelle** Commissaire d’exposition indépendante, critique d’art, enseignante (2016–)
Judith Lavagna ♦ **Stage** Centre photographique d’Île-de-France ♦ **1^{re} embauche** Ars Longa ♦ **Fonction actuelle** Commissaire d’exposition et éducatrice

culturelle indépendante, Berlin (2011–)
Isabelle Le Normand ♦ **Stage** Mission de recherche prospective pour la Force de l’Art 02, Grand Palais
♦ **1^{re} embauche** Mains d’Œuvres ♦ **Fonction actuelle** Consultante indépendante (2013–)
Madeleine Mathé ♦ **Stage** Musée d’Art moderne de la Ville de Paris ♦ **1^{re} embauche** CNEAI, Chatou ♦ **Fonction actuelle** Directrice du CACC, Centre d’art contemporain Chanot, Clamart (2012–)
Florence Ostende ♦ **Stage** Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou ♦ **Fonction actuelle** Curator, Barbican, Londres (2016–)
Anne Yanover ♦ **Stage** Ministère de la Culture, direction des Musées de France, Inspection générale des musées ♦ **1^{re} embauche** Videomuseum ♦ **Fonction actuelle** Directrice du musée d’Art et d’Histoire Paul-Éluard (2019–)

*Le temps
de l’extraction. . .*

Qui mêle les témoignages de Fabienne Bideaud, Judith Lavagna, Isabelle Le Normand, Madeleine Mathé, Florence Ostende, Anne Yanover.

« Le jour où nous avons failli devenir anarchistes. . . », tel était le titre d’ouverture de notre texte curatorial présen-

tant le projet d’exposition *Pression à froid – 13 artistes / 13 commissaires* en 2007. Nous sommes en 2021, le temps pour nous de faire un point sur le « Just do it », et de regarder dans le rétroviseur : TBT.

Travailler dans l’art, collaborer avec des artistes, dialoguer, penser, expérimenter, ouvrir des espaces de création, telles étaient nos envies communes. Le master professionnel « L’art contemporain et son exposition » proposait un cadre dans lequel nous allions pouvoir grandir tant d’un point de vue théorique, notamment sur l’histoire des expositions, que pratique, avec la mise en œuvre d’une exposition. Judith définit cet enseignement si spécifique : « Un enseignement transversal et décroisé, dans lequel on parlait de musique expérimentale, de l’histoire des expositions du XX^e siècle, d’archives vivantes et de romans d’Alain Robbe-Grillet. » Florence évoque l’attention portée sur l’écriture et sa dimension critique : « Notre apprentissage curatorial fut aussi celui de l’écriture. Comment écrire sur l’art ? Comment décrire l’œuvre d’un-e artiste ? Des figures tutélaires ont marqué l’éclosion de notre individualité, notamment grâce à l’atelier d’écriture de l’écrivain Tanguy Viel et à l’histoire des courants minimalistes et conceptuels des années 1969 à nos jours enseignée par Michel Gauthier. » Ce programme accueille cette année-là treize étudiant-e-s aux parcours très différents. Aventure humaine, l’histoire d’une promotion se construit aussi grâce aux affinités qui se créent, aux amitiés qui s’y tissent et s’y développent. Notre

joyeuse bande de six passionnées s’était trouvée un surnom en référence à la culture populaire des années 1980 dont nous sommes issues : « les jackies ». Le principe du groupe était de passer beaucoup de temps ensemble, liées par notre passion commune pour l’art. Anne se remémore avec enthousiasme « nos quizz sur l’art contemporain ou nos soirées passées à discuter en partageant des verres », et Florence se rappelle nos habitudes post-classe : « Nous terminions nos séances à 20h et poursuivions notre formation sauvage dans les cafés. Dans l’étroite rue Vivienne, ou *Aux Bons Crus*, nous préparions notre premier grand rituel de passage : un voyage à la documenta de Cassel. Nous étions dans l’ère du boom des biennales et l’affirmation d’une mondialisation de l’art en réaction aux stratégies d’exposition eurocentrées. » Au cours d’une de nos visites, j’ai en mémoire la rencontre d’Isabelle avec le travail de Tino Sehgal à la 9^e biennale de Lyon (2007) lors de sa performance *Selling Out*, où « les gardien-ne-s » du musée opéraient des stripteases dans la salle des minimalistes. Première de nous toutes à avoir expérimenté l’œuvre, elle a accouru pour nous partager sa surprise – découverte.

Un partenariat formateur. Un temps fort du programme fut le partenariat établi entre le master professionnel et l’École des beaux-arts de Paris, plus précisément les ateliers P2F (Piffaretti, Fanchon, Figarella) et Patrick Tosani. Notre projet d’exposition devait se construire en collaboration avec les étudiant-e-s issu-e-s

de ces deux ateliers. Cette dimension collaborative était très excitante mais comportait sa part de difficultés. Anne revient sur le processus : « Assister aux présentations des travaux des futur-e-s diplômé-e-s des Beaux-Arts de Paris a également été très riche. Outre l’intérêt de certains travaux, j’ai été frappée par la manière dont les enseignants de l’atelier P2F entraînaient leurs étudiants à savoir justifier chaque détail de leurs propositions. Toute position pouvait être tenue, tout choix artistique pouvait être acceptable s’ils étaient solidement argumentés. Ces séances ont largement alimenté nos échanges et nos réflexions. » D’un point de vue curatorial, Florence exprime l’importance du rôle des binômes artiste-commissaire qui furent mis en place pour construire l’exposition : « Nous avons formé des binômes avec les artistes de l’École des beaux-arts. Nous suivions leur travail, nos choix prenaient corps – au sein du groupe s’affirmaient nos personnalités. En écrivant sur le travail de Jean-François Leroy et en ayant le privilège de l’observer dans l’atelier de l’École, j’ai affiné mon regard, j’ai tout appris. Ce sont les artistes qui nous ont rendues commissaires. J’ai vu chacune d’entre nous forger sa voix dans toute sa singularité. » Ce fut pour ma part la découverte du fonctionnement d’une école d’art, des ateliers techniques, d’un enseignement très personnalisé qui accompagnent la réflexion pratique et théorique de l’apprenti artiste. Un lieu des possibles, et ces possibles s’offraient à nous pour notre projet.

Retour vers le futur ou Pression à froid. La mise en œuvre du projet nous a plongées dans la réalité du commissariat d’exposition : de la création de son concept à son archivage. Participer aux échanges entre treize cerveaux a été un moment vertigineux. Car nous étions tou-te-s très investi-e-s ! Le choix du titre est le résultat d’un *brainstorming* collectif mémorable, où il s’agissait de trouver des arguments pour valider une approche, un concept, des idées polyphoniques × 13. *Retour vers le futur* a été une option, *Pression à froid* notre choix final. Projet collectif, Judith en évoque « la dynamique soudée entre jeunes artistes et curateurs », et précise notre investissement : « Nous devons relever des challenges impossibles : comment réaliser une exposition dans un couvent classé monument historique où il est impossible de toucher aux murs du bâtiment ? Comment scénographier et montrer des œuvres essentiellement issues d’ateliers bidimensionnels (l’atelier de photographie et de peinture dans son champ élargi) dans un espace immense, sans cimaises et sans budget ? » Tels sont les défis que nous avons relevés.

Nos débats animés. Au développement pratique du projet s’ajoutent des échanges théoriques et idéologiques intenses. Notamment sur le choix de la terminologie entre curator et commissaire d’exposition. La question de la terminologie « commissaire d’exposition vs curator » est un débat typiquement français. Madeleine évoque nos échanges à ce sujet : « Une discussion marquante me reste

en mémoire, un débat vif et grandement étayé que nous avions eu entre étudiant-e-s sur le choix à opérer entre les termes “curator” et “commissaire” ; la version anglaise ou française d’une même notion ? Les arguments en faveur de la terminologie anglo-saxonne s’appuyaient notamment sur la racine du mot “*care*” et de ce qu’induisait cette terminologie dans le lien aux artistes, aux œuvres. L’anglaise comme la française, ces deux terminologies résonnent toujours avec trouble pour moi aujourd’hui. » Nous constatons que ce débat est quasiment insoluble, sujet récurrent de nombreuses discussions, avec d’une part cette idée du « *care* », et de l’autre la notion de « *committere* » (s’engager) avancée par l’historien d’art Klaus Speidel en 2019 pour la dénomination française. Cette constante redéfinition terminologique permet d’actualiser le métier et positionnement du curator / commissaire d’exposition, à défaut de pouvoir encore en préciser un cadre très précis. Ce débat a ravivé chez Anne un autre temps fort de nos échanges autour des questions de médiation : « Les débats intenses, pour ne pas dire houleux, sur la question des cartels, opposaient un idéal de scénographie épurée à une attention portée aux enjeux de médiation. » Pour résumer, les débats étaient la base de notre fonctionnement, de nombreux points ont été débattus, défendus et portés à la validation collective.

Une année fondatrice tant sur le plan professionnel qu’amical. Le master professionnel nous a préparées pour notre entrée dans le milieu culturel, et plus précisément

celui des musées, des centres d’art et de la critique d’art. Madeleine en saisit certains points : « Le master a été une année formatrice à tous égards. Il s’agissait de faire part de son avis, de l’affirmer. Exercice déstabilisant pour moi à l’époque, alors que mon opinion esthétique naissante émergeait, la légitimité d’une opinion (de la mienne en particulier) m’interrogeait de façon vertigineuse. Aujourd’hui je sais qu’un avis légitime se construit par différents *artefacts* et notamment par la position depuis laquelle nous prenons la parole. » Judith rappelle son parcours et l’apport de ce programme pour elle : « Fraîchement diplômée des Beaux-Arts de Rennes et n’ayant jamais mis les pieds à l’Université, j’ai bénéficié d’une double formation artiste-curator en intégrant ce master. C’était pour moi le début du développement d’une pratique expérimentale qui perdure, centrée sur les processus collaboratifs et performatifs de travail, prenant la forme d’expositions, de résidences, de performances et de projets pédagogiques. » Pour ma part, cette formation a confirmé mes intuitions qui étaient de travailler et collaborer avec les artistes et autres professionnels, d’expérimenter le format de l’exposition, de découvrir des scènes artistiques tout en essayant de formaliser mes pensées. Je rejoins l’idée émise par Madeleine en ce qui concerne l’affirmation d’un positionnement et j’ajouterai, la nécessité de construire son réseau. Ce master nous a également permis de lier des amitiés durables comme le précise Anne : « Car ce fut surtout une formidable aventure

humaine et intellectuelle, forte de rencontres entre étudiants, artistes, intervenants et enseignants, dont certaines ont eu un impact considérable sur le plan amical comme sur celui de nos parcours professionnels. Nos discussions animées ont contribué à nous forger des regards professionnels que nous continuons d’enrichir et de déployer, chacune dans nos contextes actuels, et avec toujours autant de plaisir à nous retrouver ! »

Par Fabienne Bideaud pour les jackies

BONNEFOY, Françoise

Enseignement Pratique et connaissance de l’édition (2002 – 2015) ♦ **Fonction** Responsable des éditions du Jeu de Paume (1990 – 2011)

Une agréable surprise : l’intérêt manifesté chaque année par certains étudiants lors de la visite de l’imprimerie. Les uns s’enthousiasment pour la haute technologie des machines tandis que d’autres s’exclament : « C’est comme au temps de Balzac ! » Oui, généralement les plus attentifs y partagent chaque année un étonnement mêlé d’ad-

miration et de curiosité. Car, initiés pour beaucoup aux logiciels de traitement de texte et, parfois, de mise en page, ces futurs acteurs du monde de l’art n’ont pour la plupart aucune idée de la fabrication de l’objet imprimé et sont loin d’imaginer comment sont réalisés ces catalogues, livres ou brochures qui, dans un proche avenir, vont accueillir leurs propres textes. Et, même si au XXI^e siècle on est bien loin de l’univers de Lucien de Rubempré, le jeune prote des *Illusions perdues*, l’ambiance, le bruit des machines, l’odeur des encres, le travail spécifique de chaque protagoniste, exercent toujours une véritable fascination. À cette expérience nostalgique et sensorielle alimentée sans doute par des récits comme celui de Balzac s’ajoute un indéniable attrait pour tout ce que la révolution industrielle, en plus d’un siècle, puis la révolution numérique, en quelques décennies, ont apporté à l’invention de Gutenberg. Passerelle entre le monde artisanal d’hier et celui hyper-technologique d’aujourd’hui, l’imprimerie est devenue un terrain d’innovations passionnant. En témoigne l’excitation des étudiants les plus avides de connaissance. Tout comme la pertinence de leurs questions pour un domaine beaucoup plus complexe qu’ils ne le pensaient et surtout *a priori* étranger à leurs préoccupations.

BRINES, Marie

Promo. 2014 – 2015 ♦ **Expo.** *Chers objets* ♦ **Stage** Musée d’Art moderne de la Ville de Paris ♦ **1^{re} embauche** Conception du catalogue raisonné *Jean-Luc Vilmouth* ♦ **Fonction actuelle** Assistante de direction, École supérieure d’art d’Aix-en-Provence (2018 –) ♦ *www.esaaix.fr*

Première réunion, les directeurs du master énoncent le programme de l’année aux treize apprentis-commissaires que nous sommes.

D’un côté, une série d’obligations : séminaires théoriques, ateliers pratiques, discussions avec des professionnels des mondes de l’art. Je comprenais qu’ici, nous allions devoir rendre des comptes en répondant aux exercices universitaires par les habituels rendus, dossiers et exposés. Les cours s’empilaient : système institutionnel de l’art, communication, mécénat, restauration, régie et transport des œuvres, édition et typographie, production, gestion des collections, médiation et étude des publics, cours d’écriture. Un programme dense auquel s’ajoutait un stage de longue durée. Une question d’endurance. Très vite, la teneur des discussions avec les enseignants fit apparaître une pédagogie bien plus horizon-

tale que je ne l’avais envisagée. Personne ne nous attendait nulle part. Ceux-ci partageaient simplement leurs expériences autant que leurs doutes, face auxquels nous pourrions être un jour confrontés. Ainsi, l’empilement des cours se transformait en polyphonie, une multiplicité de sources d’information parmi lesquelles nous étions libres d’extraire ce qui faisait écho en chacun de nous.

D’un autre côté, quelques situations, moins nombreuses, plus intenses et – encore plus – expérimentales. Nous serions indépendants pour organiser une exposition et publier un catalogue. Il était clairement énoncé que le résultat dépendrait de notre engagement au sein du collectif, de notre capacité à nous approprier les méthodes curatoriales suggérées, voire à en inventer de nouvelles. Une pédagogie basée sur le volontarisme et l’implication. En ce qui me concerne, il m’était relativement facile d’être une bonne élève en appliquant à la lettre les instructions des professeurs. En revanche, savoir se définir comme sujet autonome et responsable de ses choix, être capable de prioriser et de s’autogérer me paraissait plus incertain. Face à l’absence de directives, nous apprenions les uns des autres. Et pour que les idées se concrétisent, nous devions assumer une position au sein du groupe. Chacune et chacun d’entre nous trouvait la sienne pour articuler ce corps collectif. Autrement dit, il s’agissait de se rencontrer, négocier, se rencontrer encore.

L’année fut déroutante : en fin de compte, le commissariat d’exposition ne s’apprend pas. Travailler en col-

lectif ne s'apprend pas. Chaque rencontre génère ses propres modalités. Avec une œuvre, avec un ou une artiste, avec des espaces.

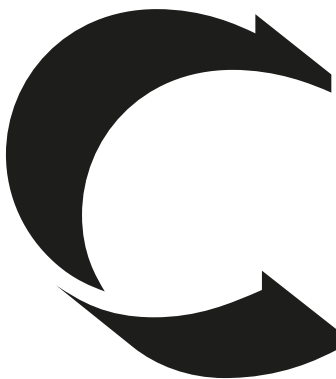
Pour mener à bien cette expérience, un seul point de départ : l'exposition de fin d'année et le catalogue seraient le fruit d'un travail mené avec les diplômés des Beaux-Arts de Paris. Et tout prit une nouvelle tournure en visitant la session de diplômés. Les uns accrochent pendant que les autres démontent, les artistes semblent aussi excités qu'insatisfaits face à ce rite de passage étrange qui vient asseoir un parcours de cinq années de tentatives. Les artistes prennent des risques. Et nous, que faisons-nous ? Je notai beaucoup d'entraide entre les étudiants, de vives émotions, et réalisai l'énergie insoupçonnée qui se déployait dans l'école d'art la plus proche, juste de l'autre côté de la Seine. Tout ce que j'avais appris à l'Université s'appliquait autrement au contact des artistes de ma génération. Stimulée par nos entretiens, je n'avais qu'une hâte : pouvoir leur témoigner de mon intérêt en écrivant des textes pour elles et eux, leur offrir une place à partir de laquelle travailler ensemble. Ils m'apprenaient à lire des œuvres et des espaces, je leur donnais en retour les raisons qui me poussaient à défendre leur travail. Une série de réactions en chaîne où chaque geste – aussi minutieux et précis soit-il – a ses incidences.

À ce moment-là, je crois que l'exposition a cessé d'être une fin en soi. Ne comptaient alors que les situations de rencontre. C'est par ce filtre que je me suis mise à obser-

ver les propositions artistiques, curatoriales, éditoriales. À quel moment se passait-il quelque chose ? Et pour qui ? C'est peut-être ici que je construisais ma propre définition du commissariat d'exposition : favoriser l'émergence de relations. Il me semble qu'aucun manuel ni aucun cours magistral n'aurait pu mieux transmettre cet enseignement. Il fallait en faire l'expérience.

Plus tard, je croisai cette notion de pédagogie par l'expérience dans un cadre professionnel : à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. En effet, depuis 2018 nous y menons une réflexion sur la dimension socialisante et émancipatrice de la pédagogie, et adressons des propositions concrètes aux étudiants. Comment formuler des situations d'apprentissage dès lors que l'on considère que l'enseignement n'éduque pas mais qu'il émancipe ? Par ailleurs, je n'aurais jamais eu assez de recul pour écrire ce texte si je n'avais pas travaillé pendant trois ans avec les artistes enseignants, les étudiants de l'école d'art d'Aix et son directeur, Christian Merlhiot.

De toute évidence, le master « L'art contemporain et son exposition » est très loin d'être une école d'art. Néanmoins, je me demande s'ils ne partagent pas la même approche expérimentale de l'enseignement. C'est comme si tous deux se demandaient : que serait une école d'art, un master de commissariat d'exposition – ou, plus largement, une institution – qui refuserait d'être une « machine à instituer » ?



CANTOS, Marie

Promo. 2004–2005 ♦ **Expo.** *Plurielles*³ ♦ **Stage** La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec
♦ **1^{re} embauche** École municipale des beaux-arts/galerie Édouard-Manet de Gennevilliers ♦ **Fonction actuelle** Directrice artistique de L'ahah (2018–) ♦
www.mariecantos.com

Il faut bien l'avouer, c'était, au départ, un choix par défaut. Je rêvais d'une thèse ; ce n'était pas possible, il fallait vite vite trouver un travail. Mais à part écrire (un peu), je ne savais rien faire (du tout) et il m'est rapidement apparu que j'allais devoir faire un petit détour par une formation « professionnalisante ». J'ai jeté mon dévolu sur le DESS « Art contemporain : connaissance et pratique » pour son intitulé et la promesse (tenue) d'y avoir autant de cours théoriques que d'aperçus plus concrets de cette vie professionnelle que je n'appelais pas tant que ça de mes vœux. . .

Je n'ai tenté que ce DESS, auquel j'ai été prise – à mon grand étonnement. J'étais certainement la moins bardée de stages de la promotion, et mon engagement dans la défense des artistes vivant-e-s était franchement proche de zéro. Si ce n'est qu'à l'époque, « j'assistais » l'artiste

Laura Lamiel, rencontrée deux ans plus tôt pour mon mémoire de maîtrise ; c'est-à-dire que nous avions décidé d'acoquiner nos solitudes et notre rapport à l'espace en buvant des thés et en déplaçant des éléments de ses installations au sein de l'atelier. Cette année de DESS a donc tout changé pour moi. Et ce, même si j'ai mis des années à oser, ensuite, faire une exposition en tant que commissaire – des empêchements classiques, des histoires de non-légitimité qu'on connaît toutes et tous, et qui peuvent perdurer longtemps, voire ne jamais vraiment se taire.

Cette année-là, j'ai pris la mesure de tout ce que j'avais à déconstruire pour pouvoir, un jour, écrire les textes, les expositions et les performances dont j'avais l'intuition mais qui se heurtaient au formatage académique et institutionnel, voire médiatique. J'ai compris que je ne dénouerais mon rapport à la création que dans le compagnonnage et dans la pratique, et qu'une fois cela accompli, une fois tout le chemin rebroussé, alors, je pourrais, peut-être, emprunter l'autre, celui que je ne m'étais pas autorisé avant. Et ce ne sont pas tant les rencontres avec les artistes ou les expositions à organiser qui ont agi comme déclencheurs que les *Jeudi's*, un cycle de six soirées de médiation au cœur des collections permanentes du Centre Pompidou et en partenariat avec différentes écoles d'arts visuels/vivants. Je n'ai pas saisi, à l'époque, ce qui se jouait là, je me suis simplement dit : « Tiens, je vais faire de la médiation en attendant d'oser faire des

expositions » ; pourtant, cette déconstruction du discours qui m’importe tant aujourd’hui (via la pratique de la conférence performée, entre autres), c’est avec ce projet pédagogique qu’elle a germé.

Et puis, cette année de DESS m’a aussi amenée à solliciter un stage à La Galerie de Noisy-le-Sec où Marianne Lanavère prenait alors ses fonctions en tant que directrice. La rencontre avec Marianne a été déterminante pour la suite de mon parcours. C’est elle qui m’a commandé mes premiers textes, qui m’a aidée à subsister la première année post-études, en m’embauchant ponctuellement pour de l’assistanat de production, un peu de régie. C’est elle encore qui m’a trouvé ma première mission *freelance* pour Work Method (François Piron & Guillaume Désanges). J’ai eu peur de la décevoir, ne devenant pas une commissaire à la mode après tout ça, d’autant que je lui dois d’avoir cru que je pourrais continuer à écrire, et en faire quelque chose. Sa reconversion comme agroforestière, et les raisons qu’elle a pu livrer publiquement, résonnent fortement avec les questionnements qui me traversent aujourd’hui ; quelle étrange coïncidence que ce texte sur la professionnalisation, quand je commence à aspirer, comme elle, à m’en extraire un peu.

CARTEL DE KUNST

Promo. 2011 – 2012 ♦ **Expo.** *Temps Étrangers*

Ana Mendoza Aldana ♦ Stage + 1^{re} embauche Galerie Triple V ♦ **Fonction actuelle** Responsable de la communication, de la recherche curatoriale et des éditions au Centre d’art contemporain d’Ivry – Le Crédac (2020 –)

Dure tâche que d’écrire au passé et de convoquer les souvenirs personnels en essayant de rester fidèle à ce qui a été vécu non pas par « moi » mais par « nous ».

Je ne me souviens plus pourquoi, d’un commun accord, nous avons décidé de nous appeler *Cartel* et de nous affubler d’une particule (*de Kunst*). Je me souviens par contre que l’option B, tout aussi sérieuse, a été de nommer notre collectif *Poulet Rôti*.

Il faut dire que les débats au sein du *Cartel*, après les cours, étaient animés et s’étendaient souvent à des heures

où – à cause de notre budget étudiant – nous discussions le ventre vide, ou, au mieux, rempli de boissons alcoolisées.

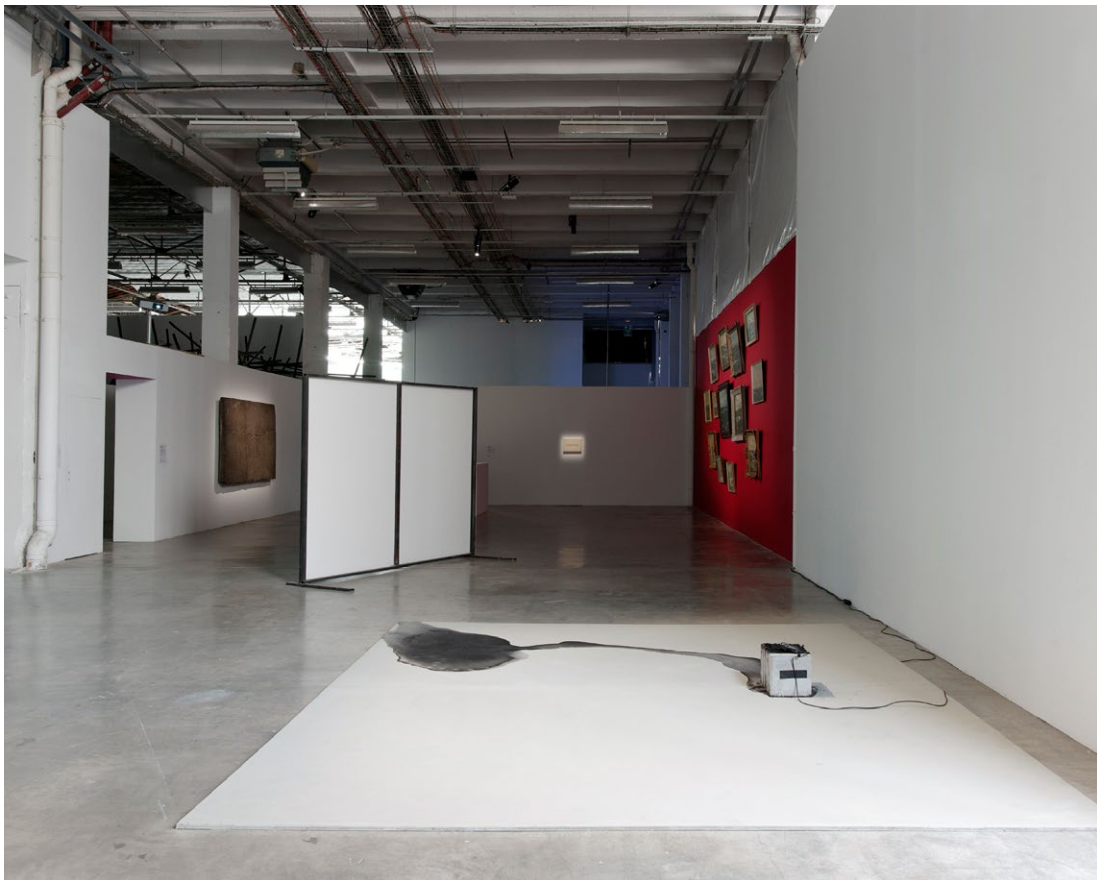
Le « pain liquide » était souvent le carburant d’échanges passionnés sur l’art, la plupart du temps passionnants. Cette information n’est pas uniquement anecdotique puisque pour reprendre les réflexions de Martin Kippenberger, lorsque nous parlons d’une œuvre d’art, c’est la totalité du réseau dans lequel s’inscrit l’œuvre qui est importante¹.

Les oppositions au sein du *Cartel* étaient par ailleurs attisées par le simple fait que nous venions tou-te-s d’univers très différents. Nous nous sommes rencontré-e-s en 2011. À nous treize, nous rassemblions douze pays, neuf langues, et des parcours et expériences variés : plusieurs années de travail en médiation, la polyvalence en galerie, le musée, la fondation privée, l’édition, la reconversion, l’École du Louvre, Harvard, la Sorbonne, Goldsmiths College, Hunter College. . .

En 2012, dans le cadre du master, nous avons organisé une exposition : *Temps Étrangers*² à Mains d’Œuvres. Cette réflexion autour du temps de travail de l’artiste dans un lieu qui fut un espace de récréation et de repos pour ouvriers a été marquée par le montage d’un cacatoès de quatre mètres de haut, par l’écriture de CV fictifs, par le travail minutieux d’un audit, par un artiste peignant et effaçant minute après minute la nouvelle heure à la bombe, et par un superbe concert de 10lec6.



Vue de l’exposition *Avant-Garden* à la Manufacture de Sèvres, 2014



Vue de l’exposition *The Floating Admiral* au palais de Tokyo, 2013

À nous dix (Kuralai, Eva, Viviana, Adélaïde, Manon, Éric, Ana, Alexandra, Gloria, Jaufre), nous nous sommes retrouvé-e-s pour deux expositions : *The Floating Admiral*³ (2013) au palais de Tokyo et *Avant-Garden*⁴ (2014) à la Manufacture de Sèvres.

J’avais imaginé *The Floating Admiral* comme un roman policier dont l’enquête s’intéresserait à la supposée mort de la peinture, une enquête à résoudre sur dix chapitres par chacun-e-s des commissaires. Ce fut l’occasion d’inviter le *Cartel* à une nouvelle collaboration, juste après nos études, pour montrer un faux monochrome scintillant constitué d’une tonne de bitume en provenance de Kiev, un bloc de glace teintée qui fondait progressivement, des peintures imprimées, des peintures filmées et faites en marchant, des marines récupérées, et une discrète toile imitant le point de croix.

C’est Manon Gingold qui nous a réuni-e-s autour du projet suivant à l’invitation de la Manufacture de Sèvres. Cette exposition s’est développée sous la forme d’un festival sur plusieurs jours réunissant une balade pour ramasser des châtaignes et la confection de confiture de marrons et de yaourt local, plusieurs kilos de feuilles et de terre pour une performance en intérieur, de nombreux concerts, des dessins de plantes réalisés sur des formulaires administratifs, et la graine au centre, menaçante, nourricière, survivante.

Nous avons en tout produit deux catalogues avec Arthur Coulet, notre graphiste lors des deux premières

expositions, et un fanzine pour le dernier projet, élaboré par nos soins.

Aujourd’hui, le *Cartel* ne fait plus d’expositions. Nos échanges sont pourtant quotidiens. Il y a eu deux mariages, de nombreuses histoires d’amour, (bientôt) quatre naissances, des séparations, des décès, des changements radicaux de vie et de carrière, et des déceptions profondes pour nombre d’entre nous vis-à-vis du milieu de l’art contemporain, lorsque nous sommes devenu-e-s nous-mêmes professionnel-le-s. Ce dernier point doit, je le pense, être mentionné.

Certain-e-s d’entre nous continuent dans ce domaine, que ce soit en galerie, en centre d’art, ou en tant qu’indépendant-e, avec parfois autant d’énergie et surtout de désir que lors de nos années d’études mais en ayant conscience des difficultés et contradictions qui existent au sein de notre milieu. Derrière tous ces projets qui se dessinent et s’organisent, il y a avant tout la part de l’humain, ce que deviennent des personnes au fil des rencontres et de leur vécu. Pour notre part, nous avons fait le choix d’arrêter notre collaboration pour lui préférer une aventure amicale.

Ce n’est probablement pas le but du master professionnel de la Sorbonne mais le *Cartel* est avant tout devenu un groupe d’ami-e-s, un soutien moral, un projet de vacances, un espace où partager ses désirs, ses projets, ses rêves, ses tristesses. Le *Cartel* est aujourd’hui une famille choisie.

1. « Simply to hang a painting on the wall and say that it’s art is dreadful. The whole network is important! Even spaghetti. . . When you say art, then everything possible belongs to it. In a gallery that is also the floor, the architecture, the color of the walls. » Dans « “One Has to Be Able to Take It!” Excerpts from an interview with Martin Kippenberger by Jutta Koether, November 1990 – May 1991 », in Ann Goldstein (éd.), *Martin Kippenberger: The Problem Perspective*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 316. Lorsque Kippenberger parle de spaghetti, il parle littéralement et métaphoriquement de ce dont l’artiste se nourrit et qui vient alimenter l’œuvre d’art, ici la peinture, par la suite. Partons du même principe pour les commissaires d’exposition : ce dont se nourrit le-la curateur-ice, et le contexte dans lequel celle-ci ou celui-ci évolue, est également important à la construction d’une exposition.

2. Exposition du 7 au 30 septembre 2012, à Mains d’Œuvres à Saint-Ouen, avec Maria Andersson, Matteo Attruia, Élisabeth Ballet, Julien Berthier, John Cornu, Hugo Kriegel, Martin Le Chevallier, Julien Nédélec, Sylvain Rousseau, Benjamin Sabatier, Sylvain Sailly, Diego Sarraon.

3. Exposition du 21 juin au 9 septembre 2013 au palais de Tokyo, à Paris, avec Francis Alÿs, Isabelle Cornaro, Hans-Peter Feldmann, Nicolas Floc’h, Mario García Torres, Germain Hamel, Nathan Hylden, Zhanna Kadyrova, Kitty Kraus, Hugo Pernet.

4. Festival les 25 et 26 octobre 2014, à la Générale en Manufacture, à Sèvres. Exposition du 25 octobre au 2 novembre 2014, organisée dans le cadre du parcours VIP de la FIAC 2014, avec Éric Abrogoua, Florent Audoye, Nathalie Bles, Magali Daniaux & Cédric Pigot, Alys Demeure, Mako Ishizuka, Damir Radović, Allison Somers, Camille Tsvetoukhine, Piyush Wadhera.

CATALOGUE D’EXPOSITION

Subst. masc., du bas latin *catalogus*, du grec *katalogos*, « liste ». ♦ **Syn.** Livre d’exposition, recherche scientifique. ♦ **Ant.** Dossier de presse, paresse intellectuelle.

1 ° *A minima* : une publication, imprimée ou digitale, constituée de trois parties : un texte de présentation ou préface, une liste des œuvres exposées ou catalogue, des reproductions des œuvres exposées avec leur description, auxquelles le-la directeur-ice d’ouvrage/commissaire d’exposition peut ajouter des contributions variées en fonction du sujet (thème, artiste vivant/décédé, etc.), du contexte éditorial, des moyens économiques, de la subordination ou autonomie vis-à-vis de l’exposition. ♦ **2 °** *En pratique* : mettre en forme (graphisme, spécifications, choix éditoriaux) selon un rétroplanning (crucial) des contenus de référence (textes, images, appareil critique et scientifique) pour un public (spécialistes, amateurs, grand public) selon une situation économique déterminée (tirage, prix). ♦ **3 °** La cristallisation d’une pensée et d’une pratique. **A.** Un outil stratégique : l’objet-vitrine qui circule et s’exporte. **B.** Un objet de savoir et de pouvoir qui excède l’exposition proprement dite et son cadre muséologique. **C.** L’alliance du verbal et du visuel. **D.** Le témoin et reflet de l’exposition : un « lieu de

mémoire ». ♦ **4 °** Cit. : « Le catalogue d’exposition domine le marché de l’art, allant jusqu’à faire de l’ombre au livre d’art. En effet, il semblerait que les catalogues d’exposition deviennent des *livres d’exposition*. » (Adam Biro) ; « L’idéal serait que, lorsque l’on sort de l’exposition, on ait envie de se procurer le catalogue, et que, lorsque l’on lit le catalogue, on veuille courir voir l’exposition » (Laurent Le Bon, « Propos autour du catalogue d’expo. . . », 2013, <https://journals.openedition.org/leportique/2638>) ♦ **5 °** *Réf.* Colette Leinman, « Le catalogue d’art contemporain », 2011, <https://journals.openedition.org/marges/408>

Par Clément Dirié, professeur associé du master, directeur éditorial JRP | Editions, critique d’art et commissaire d’exposition

CHATEIGNON, Julie

Promo. 2014–2015 ♦ **Expo.** *Chers Objets* ♦ **Stage** Centre national des arts plastiques ♦ **1^{re} embauche** Musée d’Art moderne de Céret (2015–2022) ♦ **Fonction actuelle** Assistante de production au M.O.C.O. Montpellier Contemporain (2022–) ♦ *www.moco.art*

Pour me souvenir de l’aventure humaine et artistique du master professionnel, je me replonge dans mon journal de bord écrit à cette époque.

Semaine 1, 26.09.2014 : L’art contemporain et son exposition. Après la réunion de rentrée et cette première semaine de cours, je saisis la chance de pouvoir vivre cette expérience. Le groupe d’étudiants est international et hétéroclite. [. . .] Nous savons que nous allons devoir travailler ensemble et des liens se tissent dans cette optique. Les cours sont dynamiques [. . .]. La place est au dialogue et à l’(inter)action, non pas au monologue du professeur face à des étudiants en position passive d’apprenants.

Semaine 2, 03.10.2014 : « L’atelier Cassou ». La salle Cassou au Centre André-Chastel est comparable aux ateliers des Beaux-Arts, elle est notre « atelier Cassou ». Lieu d’échanges et de conflits, l’atelier est aussi le lieu où se fait l’apprentissage de la tolérance. Nous pouvons y travailler tous les jours (pour organiser des réunions, discuter autour d’un café, ou même faire notre travail personnel), ou ne le fréquenter qu’épisodiquement.

Semaine 3, 08.10.2014 : visite de la Sorbonne. Impressionnée, je découvre les lieux historiques de la Sorbonne, notamment le grand amphithéâtre, sous le regard des intellectuels statufiés dans les niches.

Semaine 4, 16.10.2014 : Tridécagone. Enfin, nous nous sommes mis d’accord à l’unanimité après de multiples réunions et tergiversations sur le nom de notre collectif :



Visite de la Sorbonne à la rentrée 2014

Tridécagone! Cette figure géométrique permet de réunir nos treize regards et réflexions sur l’art contemporain.

Semaine 5, 22.10.2014 : la découverte des Beaux-Arts de Paris. J’entre dans un espace d’art, l’espace communautaire de l’atelier, l’espace personnel de chaque artiste. Les ateliers sont très différents les uns des autres : certains sont chaotiques malgré les plaintes du chef d’atelier, la création naît dans le désordre. D’autres sont organisés en mini-ateliers dans l’atelier-même, chaque étudiant crée son propre espace de travail : des œuvres exposées à « ne pas toucher » au milieu de divers matériaux, des livres posés sur une table, un ordinateur diffusant de la musique et parfois un carnet de notes entrouvert. Dans une ambiance détendue, ils tentent de rester

plongés dans leur œuvre ou nous observent [...]. Les œuvres sont amoncelées, tout comme les images que j’ai des ateliers et des étudiants dans mon esprit : quel joyeux désordre !

Au terme de ce processus de travail collectif, l’exposition *Chers Objets* réunit les œuvres de dix-huit artistes diplômés des Beaux-Arts de Paris en deux lieux, le Réfectoire des Cordeliers et Immanence, et s’accompagne d’un catalogue, qui reste comme « notre » cher objet. Travailler en équipe, concevoir le propos de l’exposition, être au contact des œuvres et des artistes, réfléchir à l’installation d’une pièce et à son éclairage (en particulier aux Cordeliers !), aux relations qui s’instaurent entre les œuvres, etc., tout cela est venu enrichir un parcours en recherche où j’avais consacré mon mémoire à la visite-performance de Dalí à Céret et à Perpignan le 27 août 1965. La déclaration de Dalí sur la gare de Perpignan, « centre du monde », est célèbre ! La complémentarité de ces deux formations s’est confirmée quand, à la fin du master professionnel, j’ai obtenu mon premier poste : assistante principale de conservation au musée d’Art moderne de Céret. Lorsque l’exposition *Dalí : Eureka* (2017) a été organisée, j’ai eu le bonheur de rédiger deux articles issus de mes recherches universitaires. À présent, j’ai le projet de les publier dans leur intégralité en parallèle de mon nouveau poste au M.O.CO. Montpellier Contemporain où j’exerce dans mon domaine de prédilection : l’art contemporain.

CHENG, Yuan-Chih
Promo. 2005–2006 ♦ Expo. <i>Veuillez patienter – Please Wait – Espera por favor</i> ♦ Stage Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, service des nouveaux médias ♦ 1^{re} embauche Centre Pompidou, DAEP, service éducatif ♦ Fonction actuelle ICCEAAC, chargé de mission au Patrimoine photographique, bureau de la Photographie, direction générale de la Création artistique, ministère de la Culture (2020–) ♦ <i>www.culture.gouv.fr</i>

Chère Isabelle,
Quel plaisir de recevoir ton invitation ! Elle s’ajoute à plusieurs rencontres inattendues qui ont ravivé récemment mes souvenirs de formation dans le master « L’art contemporain et son exposition » de l’université Paris-Sorbonne (Paris-IV).

En 2005, je venais de quitter Taïwan pour la France. Ce n’était pas mon premier séjour, cependant, ce master était le seul que je souhaitais faire. Fort heureusement, ma candidature a été retenue et tu ne peux imaginer quelle joie était la mienne. Je venais de quitter le musée de Taïwan dans lequel j’avais pris goût à la carrière muséale malgré une formation artistique. Ce master était donc un

pari que je m’étais lancé à moi-même, le ticket d’entrée pour envisager une autre carrière. La suite a montré que je ne m’étais pas trompé.

J’ai commencé très tôt mon stage professionnel au MNAM du Centre Pompidou, mais c’est grâce aux *Jeudi’s* de Florence Morat que j’ai fait ma première découverte de l’alchimie entre les œuvres d’art et les spectacles vivants, à une époque où la médiation n’était pas un concept nouveau mais où beaucoup restait encore à inventer. Aujourd’hui, le caractère précurseur des *Jeudi’s* n’est plus à démontrer. Il est par ailleurs significatif de constater ce même désir et cette même ambition constante quinze ans après, au sein du ministère de la Culture, avec la création d’une nouvelle délégation générale à la Transmission, aux Territoires et à la Démocratie culturelle.

Mon départ du MNAM, mon deuxième musée, est intervenu il y a deux ans et était la conséquence d’un autre pari que je m’étais lancé en devenant conseiller pour les arts plastiques à la direction régionale des Affaires culturelles du Grand Est, à Metz. Après de longues années dans la production et la gestion d’expositions et de collections, quitter le Centre Pompidou n’était pas chose facile. Mais une surprise m’attendait, c’était de retrouver Bernard Goy, mon homologue de Strasbourg. Il rendait ce nouveau départ facile grâce à la patience, la bienveillance et la prévenance qui caractérisaient déjà son enseignement et son accompagnement pédagogique et il s’est avéré un précieux allié « sur le terrain ».

Mais au-delà de ces expériences, ce qui m’a toujours procuré le plus de plaisir est sans aucun doute la rencontre avec les œuvres et les artistes. C’est ainsi, grâce à l’expérience messine, que j’ai retrouvé la trace d’Antoine Desailly, l’un des étudiants de l’École des beaux-arts de Paris que nous avons rencontré et exposé dans *Conversations*, un artiste confirmé et représenté par une des galeries d’art contemporain les plus dynamiques de Metz : Modulab.

De la création à la conservation, de la production à la médiation, de l’œuvre d’art au patrimoine, durant tout ce temps, j’ai souvent douté. Cependant, ce parcours jalonné de rencontres inattendues, parfois heureuses et parfois plus difficiles, s’est construit autour de choix assumés qui sont autant de signes, tout comme ton invitation qui arrive à point nommé et me donne l’occasion de m’exprimer.

C’est une extrême fierté qui, j’espère, sera partagée.

Yuan-Chih Cheng, avril 2021

CHERS OBJETS	2015
Exposition Réfectoire des Cordeliers, Paris, 3–7 juin 2015 ♦ Immanence, Paris, 12–28 juin 2015	

Commissaires Chaima Ben Haj Ali, Inès Bouaillon, Marie Brines, Julie Chateignon, Laure Chauvelot, Rommy Hammond, Maria-Kyveli Mavrokordopoulou, Selma Muzet-Herrström, Alexandra Person, Sacha Pevak, Laurens Otto, Chloé Richez, Jacques Heinrich Toussaint réuni • e • s au sein du collectif *Tridécagone*
Artistes Victoire Barbot, Clarissa Baumann, Io Burgard, Kim Farkas, Arthur Fléchar, Louise Gügi, Kieran Jessel, Tarik Kiswanson, Paul Lahana, Martin Monchicourt, André Perfetti, Baptiste Rabichon, Kevin Rouillard, Louise Siffert, Victoire Thierree, Chloé Tournoux, Florian Viel, Anne Laure Wuillai
Catalogue Collectif *Tridécagone* (dir.), *Chers Objets*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Ateliers », 2015, 98 pages. Conception graphique : Eliot Leblanc-Hartmann et Victor Muzet-Herrström
Accompagnement Isabelle Ewig et Guillaume Le Gall
Partenariat Beaux-Arts de Paris

Paris, le 24 avril 2015

Chers Objets,
Après l’hiver et le printemps passés à vous sélectionner et vous saisir, le temps est venu de vous exposer.
À l’Ouest rien de nouveau direz-vous ? Force est de constater que vous avez fait déjà fait l’objet d’expositions mythiques.



Carton d’invitation de l’exposition

Du cubisme à Bertrand Lavier, vous avez traversé tous les courants et les mouvements de l’histoire de l’art. Inextinguible source de poésie ou de contestation, des avant-gardes historiques à nos jours, vous avez franchi l’espace domestique pour intégrer le musée.

Nul n’oserait se risquer à l’énumération exhaustive des artistes qui vous ont tour à tour admirés, détournés, manipulés, malmenés ou accumulés, tant la liste est sans fin : Picasso (*Nature morte à la chaise cannée*, 1912), Marcel Duchamp (*Porte-bouteilles*, 1914 / 1964), Man Ray

(*Machine à coudre et parapluie*, 1933), Hans Bellmer (*La Poupée*, 1933-1936), Meret Oppenheim (*Déjeuner en fourrure*, 1936), Allan Kaprow (*Yard*, 1961), Erik Dietman (*La Sciemalade*, 1961), Andy Warhol (*Brillo Box*, 1964), Joseph Beuys (*Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966), Arman (*Fagot de clarinettes*, 1976), Tony Cragg (*Palette*, 1985), Guillaume Bijl (*Mirror Stand*, 1988), Peter Fischli & David Weiss (*Natural Grace*, 1985 ou encore *Der Lauf der Dinge*, 1987), Damián Ortega (*Controller of the Universe*, 2007), Michel Blazy (*lBookgarden*, 2014)...

Comment après Dada, le surréalisme, le Pop Art, le Nouveau Réalisme ou la Nouvelle sculpture anglaise, pourriez-vous encore susciter de l’intérêt ? Il faut croire que votre place dans l’art n’est ni obsolète, ni révolue, si vous avez autant accaparé notre regard depuis des mois.

Dans ce flot de dossiers patiemment examinés durant des semaines, vous étiez toujours présents çà et là, comme le symbole larvé d’une génération d’artistes qui aime à se qualifier elle-même, non sans ironie, de « génération IKEA ».

Lorsque nous avons décelé le fil rouge de notre exposition qui serait l’incarnation de ces nouvelles obsessions, vous avez redoublé d’importance à nos yeux.

Que vous cessiez d’être indispensables pour devenir envahissants, que vous soyez l’objet de frustrations plutôt que de poésie, que vous soyez plus menaçants qu’inquiétants, qu’à force de progrès la nature se réifie, vous êtes bel et bien omniprésents.

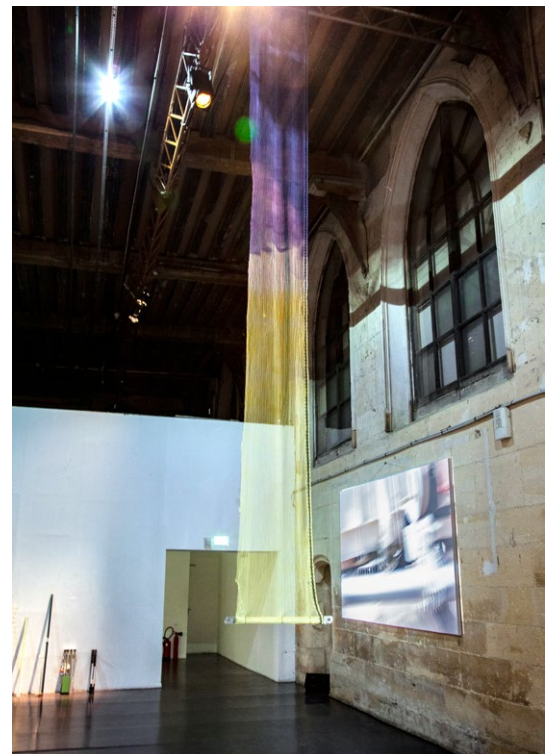
Si nous dressions une archéologie fictive de l’époque, c’est vous, chers objets, qui seriez exhumés comme les artefacts de notre culture.

Aussi dérisoire que serait ce constat, nous vous chérissons pourtant, au point d’entrer en contact avec vous et d’instaurer des relations. Inaccessibles au porte-monnaie ou précieux souvenirs, vous demeurez nos chers objets.

Par **Alexandra Person pour Tridécagone**



Vue de l’exposition à Immanence



Vues de l'exposition au Réfectoire
des Cordeliers



CIFUENTES RUIZ, Ana María

Promo. 2008–2009 ♦ **Expo.** *Dispersions* ♦ **Stage** Les films de mon oncle et musée d’Art moderne de la Ville de Paris ♦ **1^{re} embauche** Université Externado de Colombia-Bogotá, directrice et professeure de la licence de muséologie ♦ **Fonction actuelle** Directrice et professeure de la licence de création à l’université del Rosario de Bogotá-Colombie.

Et l’art dans tout ça ?

J’ai décidé de rentrer en Colombie après avoir terminé le master professionnel « L’art contemporain et son exposition » avec mes bagages pleins de soucis pour l’avenir, de nostalgie pour ma vie parisienne, de désirs de participer activement au monde artistique colombien que je connaissais comme une carte dressée sous la mer. Elle restait floue, fragmentée, innombrable face à mes repères acquis et mes coordonnées de pensée digérées en France pendant une décennie de vie. Aujourd’hui, onze ans après mon retour, je ressens à nouveau cette sensation de perte de repères face à l’avènement d’une nouvelle carte du monde artistique en Colombie et spécialement à Cali, ville du Pacifique où

j’habite depuis deux ans et demi. Cali est reconnue comme l’épicentre des manifestations et des actions de résistance collectives depuis le début de la grève nationale, le 28 avril 2021.

Et l’art dans tout ça ?

Mon propos a été de continuer à mettre en œuvre mes désirs, de participer activement au monde artistique colombien, cette fois-ci depuis Cali, la capitale du département de Valle del Cauca, très éloignée des réalités de Bogotá, la capitale du pays.

Depuis le début de la grève nationale, j’assiste avec beaucoup d’émotion à l’émergence de nouvelles voies de création, qui naissent d’initiatives collectives, communautaires, spontanées et détachées du monde artistique officiel, voire institutionnel. En revanche, ce monde de l’art est déjà restreint et précaire à Cali. L’art et la culture ne sont pas (et n’ont pas été) des impératifs et besoins orchestrés par les gouvernants et leurs gouvernements. La dimension culturelle de la ville est difficile à cerner, teintée toujours de l’ombre esthétique du monde narco. Cali incarne la bipolarité sociale, politique et économique du pays. Aujourd’hui, cette bipolarité crie et revendique un horizon plus juste, plus digne pour tous. Peut-être aussi un horizon plus sensible, critique et créatif.

Et l’art dans tout ça ?

Quelques rues à Cali sont devenues des espaces artistiques, des laboratoires de création. Les stations de bus vandalisées sont devenues des potagers.

Le quartier populaire surnommé « Puerto Rellena », célèbre pour la vente ambulante de *rellenas* (sorte d’andouillette colombienne) est devenu un épicentre des manifestations, de créations collectives et d’actions symboliques menées par des désirs communautaires. Ce « port de l’Andouillette » a été rebaptisé « Puerto Resistencia » (port de la Résistance). On assiste à une nouvelle cartographie de Cali qui revendique un exercice de mémoire du présent à travers l’activation et la conviction du pouvoir du langage symbolique.

Et l’art dans tout ça ?

La carte artistique et culturelle de Cali compte très peu de musées, de galeries et de lieux dédiés à la création contemporaine.

À nouveau, ils s’agit d’une carte artistique qui se dilue, et à laquelle s’ajoutent les crises et les imminentes fermetures liées à la pandémie de la Covid.

À l’heure actuelle, les rues de Cali semblent les seuls espaces possibles d’énonciation, de création, de circulation et de partage.

Le 13 juin 2021, on a célébré et inauguré le premier monument en Colombie créé de façon communautaire et collective dans le quartier Puerto Resistencia. Il s’agit d’une main hissée, résistante, forte et décidée : la main du peuple qui revendique ses droits à une vie digne.

La peau de cette main hissée est peinte de motifs qui constituent un univers de figures symboliques, d’incarnations de visions rituelles qui coexistent avec des

images-documents de l’actualité douloureuse et tragique. Ce monument témoigne d’une sorte de pratique du *street art* chamanique (si présent récemment dans nos villes colombiennes), mise en résonance avec les portraits de jeunes manifestants assassinés ou disparus depuis le 28 avril, qui habitent cet espace public si émouvant, vif et changeant. Cette gestualité créative et politique se retrouve aussi incarnée dans une série d’objets inédits fabriqués par les jeunes résistants : il s’agit de boucliers construits à partir de couvercles de poubelles en métal et peints de motifs de la résistance, qui avaient une valeur fonctionnelle – de protection pendant les manifestations et attaques de la police et de l’armée – et sans doute aussi une valeur symbolique.

Cet ensemble d’objets créés par la communauté résistante agit comme des dispositifs/détonateurs de mémoire : leur présence visuelle active constamment l’espace public, ravive le quotidien extraordinaire de cette période mouvementée, le pouvoir créatif de la communauté qui a trouvé dans diverses formes d’expression, spontanées, populaires et autonomes, la possibilité d’énonciation d’un horizon politique possible. Le nombre de jeunes Colombiens assassinés et disparus diffère selon les voix officielles des autorités mais leur disparition injuste, indigne, antidémocratique constitue une évidente et douloureuse réalité. Ce monument est alors un document, un miroir insupportable et nécessaire, une expression de la volonté collective de hisser un disposi-

tif de mémoire, un espace de création d’actions citoyennes. Un colosse inédit et bientôt interdit.

Cali ne compte pas de musées, de galeries d’art contemporain ou de chefs-d’œuvre placés dans l’espace public. Mais voilà qu’on assiste à la naissance d’un besoin collectif d’espaces de création, de partage et de résistance à travers le langage artistique. Une nouvelle esthétique voit le jour ainsi qu’un nouveau lien avec la notion de pratique artistique.

Cependant le poing de la main du monument est rose, blanchâtre. C’est dommage que cette portion de peau oublie le teint du métissage si présent dans cette ville du Pacifique colombien.

Notre bipolarité reste toujours visible, indéniable, insupportable.

Le 21 juin 2021



Monument de la Résistance à Cali (Colombie), juin 2021

CINÉMA

Subst. masc., du grec ancien *κίνημα*, *kinēma*, « mouvement ». ♦ Abrév. de cinématographe.

1° *Déf.gén.* : outil conceptuel pour mettre en mouvement la pensée. ♦ 2° *Tech.* : image en mouvement obtenue par manipulation humaine, que cette image soit dessinée, grattée, peinte par la main de l’Homme sur de la pellicule ou produite de façon mécanique, photographique, analogique ou numérique. Ant. : image acheiropoïète. ♦ 3° *Phénoménologie* : première des images techniques permettant de voir le défilement du temps matérialisé. ♦ 4° *Artist.* : champ d’expérimentation de la plasticité des formes visuelles et sonores. Métamorphoses. Cinéma élargi. Cinéma exposé. Exposition du cinéma. ♦ 5° *Polit.* : le cinéma, qu’il soit d’avant-garde, expérimental et d’artiste, « explore, questionne et réinvente sans cesse les propriétés et les puissances du cinématographe quand le cinéma commercial ne reproduit que des recettes à succès (Nicole Brenez, *Cinémas d’avant-garde*, 2007). Cinéma dada et soviétique : le cinéma est une arme et toute subversion politique commence par une « subversion de la forme » (Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif*, 1977). 6° *Méthodo de l’expo.* : outil méthodologique pour repenser les arts visuels et sonores et leur exposition à

travers les catégories de cadrage, de montage, de défilement, de projection, de narration, de dispositif, de scène et de geste. Le cinéma constitue « une véritable méthodologie [. . .] pour peu que l’on entende par [cinéma] non pas le dispositif technique conventionnel de l’enregistrement et de la projection mais un ensemble de propriétés ou d’opérations dont [les films n’auront] constitué que l’application matérielle et la configuration spectaculaire » (Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, 2012).

Par Arnaud Maillet, maître de conférences en histoire de l’art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université

COLLECTION

Subst. fém., du latin *collectio de colligere*, « réunir ». ♦ **Syn.** Trésor, hommage, butin, relique, bric-à-brac. ♦ **Voir** Collectionnisme, musée, édition, bibliothèque.

1° *Œuvre(s) du temps* : réunion d’objets bavards qui voyagent dans le temps et dans l’espace, de préférence avec leurs papiers. Assortiment résultant de choix successifs dans la vie d’un homme ou d’une femme, ou de

plusieurs générations, avec pour conséquence de rallonger la vie matérielle, historique et fantasmée des objets. ♦ 2° *Domaine du divers* : « Le collectionneur croit vulgairement, ou est cru, réunir un lot de “semblables” ou analogues pièces. . . Quelle erreur ! C’est dans la différence que gît tout l’intérêt. Plus la différence est fine, indiscernable, plus s’éveille et s’aiguise le sens du divers. » (Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme*). ♦ 3° *Vase communicant* : « La collection est à l’origine de nombre d’expositions et ces dernières ont nourri nombre de collections. Les œuvres transitent de l’une à l’autre, véritables traits d’union entre ces deux corpus devenus solidaires, à la faveur de la valeur commune de l’exemplarité. Pourtant, si l’œuvre constitue leur dénominateur commun, l’exposition et la collection la partagent de moins en moins sous une forme équivalente. » (Nathalie Leleu, « L’art d’acommoder les restes », 2003). ♦ 4° *Machinerie* : Système des objets avec une gestion spécifique et un objectif essentiel : entretenir et transmettre la connaissance de protocoles esthétiques, administratifs, techniques et juridiques concernant des œuvres et des objets destinés à être conservés, documentés et exposés dans le respect de leur identité et de leur intégrité.

Par Nathalie Leleu, auteure, anciennement chargée d’études et de réalisations culturelles, puis attachée de conservation au MNAM – Centre Pompidou et chargée de recherche au musée national Picasso-Paris

COMMISSAIRE

Nom à double genre, du latin médiéval *commissarius*, « le préposé », de *committere*, « mettre ensemble ».

1° Personne chargée de fonctions spéciales et temporaires. ♦ 2° Personne qui a la charge de commettre : de mettre ensemble ; au sens propre, de tordre ensemble plusieurs torons pour en former un cordage ; de proposer qqn à qqch ; de confier au soin de ; d’exposer, aventurer, risquer, mettre en danger. ♦ 3° *Commissaire d’exposition* : personne préposée à la conception et à l’organisation d’une exposition. Dans le champ de l’art : personne chargée de la conception et de l’organisation d’expositions monographiques ou collectives, pour la plupart temporaires, dans un espace physique ou virtuel, institutionnel ou alternatif. Le, la commissaire mobilise des connaissances théoriques et techniques afin d’agencer un espace-temps fait de relations entre les artistes, les publics et les œuvres. En France, l’anglicisme « curateur, curatrice », du latin *curator*, de *curare*, soigner, est souvent préféré au terme de commissaire, sa portée étymologique plaçant les pratiques curatoriales dans le champ lexical du soin et ouvrant l’écosystème artistique à une réflexion sur une éthique du *care*. ♦ 4° *Commissariat* : action de commissaire. Élaboration d’une stratégie critique et sen-

sible accompagnant, traduisant ou mettant en perspective les enjeux développés par des artistes à travers l’aménagement des conditions de création et de perception de leurs œuvres. À la jonction d’actions, telles que la production, la régie, la médiation, la communication, la critique ou l’édition, construisant une forme d’adresse publique, le, la commissaire fait de l’exposition son langage. ♦ 5° Adage irrésolu : « Le, la commissaire est à l’exposition ce que la commissure est aux lèvres. »

Par Elfi Turpin, professeure associée du master, directrice du Centre rhénan d’art contemporain – CRAC Alsace.

CONCEPTION GRAPHIQUE ÉDITORIALE

Nom composé ♦ **Conception** Subst. fém., du latin *conceptio*, « action de concevoir ». ♦ **Graphique** Adj., du grec *γράφω*, « écrire, dessiner ». ♦ **Éditorial** Adj., de l’anglo-américain *editor*, « rédacteur en chef ». ♦ **Syn.** Design, mise en page, typographie.

1° *Incorruptible* : « Le lecteur, encore le lecteur, toujours le lecteur ; le design n’est pas fait pour obtenir l’assentiment des confrères ou remporter des prix. » (Paul Stiff, lettre à Robin Kinross, 1999). ♦ 2° *Ferme* : « Le livre n’est

pas un PDF. » (Irma Boom, conférence à la San Francisco Public Library, 2019). ♦ 3° *Clairvoyant* : « Je parle toujours du design comme d’une idée ; le design comme mise en page ne m’intéresse pas. » (Bob Gill, cofondateur de Pentagram). ♦ 4° *Insolent* : « Les règles sont une bonne chose. Détruisez-les. » (Tibor Kalman, rédacteur en chef du magazine *Colors*).

Par Yoann De Roeck, graphiste du présent ouvrage, enseignant en design éditorial et chercheur en typographie (EPHE – ANRT).

CONSERVATION-RESTAURATION

Nom composé nominal sing. ♦ **Conservation** Subst. fém. : maintenir en bon état, garder avec soin, ne pas perdre, entretenir ♦ **Restauration** Subst. fém. : réparation, rétablissement.

1° *Déf.stricto sensu* : ensemble des mesures et des actions visant à la préservation du patrimoine culturel matériel et englobant la conservation préventive, la conservation curative et la restauration. Encadré par une déontologie rigoureuse, il doit respecter les propriétés physiques et la signification des objets (ceux auxquels une société attri-

bue une valeur artistique, historique, documentaire, esthétique, scientifique ou religieuse) et ce afin de garantir leur accessibilité aux générations contemporaines et futures. ♦ **2 °** *Déf. brandienne* : la matière de l’œuvre d’art est le lieu et le temps de la restauration (au sens large). ♦ **3 °** *Adaptations à l’art contemporain* : autour de deux axes principaux ; le déploiement indispensable de la conservation préventive pour des œuvres hétérogènes, uniques dans leur matérialité et la recherche systématique de la volonté de l’artiste avant toute intervention majeure.

Par Pascale Accoyer, professeure pour les techniques de la peinture aux Beaux-Arts de Paris, conservatrice-restauratrice d’œuvres peintes spécialisée en art moderne et contemporain

CRÉDITS

Les images sont ici créditées selon le folio alphabétique du livre, figuré par trois lettres en tête de chaque page. Lorsqu’ il y a plusieurs images pour une même entrée, un chiffre en exposant précise leur ordre d’apparition. L’éditeur a entrepris toutes les démarches nécessaires à l’identification des ayant-droits et s’excuse à l’avance pour toute mention inexacte ou omission.

Crédits photographiques
Samy Abraham **PLU**² ; Marie Baland **CAR**¹ ; Clotilde Beautru **ÀPA**⁴ ; Clément Boute **DES**⁶⁺⁷ ; *Champs magnétiques* **DES**⁸ ; Ana María Cifuentes **CIF** ; CNEAI **SAN**³⁺⁴ ; Antonella Croci **CRO** ; François Dareau **DAR, DES**¹, **NOS**² ; Clément Dellandrea **VER**³⁺⁴⁺⁵ ; ENSBA Lyon **PAR**³ *espace projectif* **UNP**⁴ ; Isabelle Ewig **CHE**¹, **ESP, GOY**¹, **LAL**⁴, **LER**¹, **P2F**¹, **PAR**²⁺⁴, **POS**¹⁺²⁺³⁺⁵, **SAY, TEM**⁴, **TUR, UNP**²⁺³ ; Mathieu Faluomi pour l’École des arts décoratifs de Paris / *espace projectif* **UNP**⁵⁺⁶⁺⁷ ; Jacques Faujour **DIS**²⁺³⁺⁴ ; Fonds d’art contemporain – Paris Collections **PLU**³⁺⁴ ; Samuel Foucault **100**³, **P2F**² ; Alexandra Goullier-Lhomme **NOS**³ ; Henri Guette **GUE**¹⁺²⁺³ ; Gina Guzy **IWA** ; Camille Kotecki **LES**⁵ ; Arion Gabor Kudaszy **STE** ; Rodolphe Labrador **CHE**⁴⁺⁵⁺⁶, **P2F**³, **POS**⁴, **TOS**¹ ; Marine Leleu **EXS**¹⁺² ; Charlotte Marette / *à partir de là* **ÀPA**³⁺⁵⁺⁶⁺⁷ ; *milo JAV, LAL²⁺³ ; Aurélien Mole **APE**²⁺³⁺⁴, **ÉCH**²⁺³⁺⁴, **LAP**³, **LEL, TEM**²⁺³ ; Aurélien Mole / Palais de Tokyo **CAR**² ; Rafal Niemojevski **MEA**¹⁺²⁺⁴⁺⁷ ; Remi Parcollet **MEA**⁵⁺⁶ ; Pavillon Bosio **PAV**³⁺⁴⁺⁵⁺⁶ ; *Pulp’Art* **LES**⁵, **PRE**²⁺³⁺⁴⁺⁵⁺⁶⁺⁷ ; *Soap* **ART** ; Paola Soave **P2F**⁴ ; Sári Stenczer **VEU**³ ; Bénédicte Trouvé **ROY** ; Frédéric Vincent **CHE**³, **VEU**²⁺⁴ ; Ariane Wilson **DAL** ; Atelier Wrobel **WRO**.*

Copyright des œuvres plastiques et graphiques
about blank **SAN**¹⁺² ; *Agency* **LAP**¹⁺² ; Thomas Baile **ÉCH**¹ ; Alexandre Balgiu et Olivier Lebrun **BAL** ; *basalte* **NOS**⁴ ; Charlotte Carletto et Anaïs Chapelet **PAV**² ; Tom Cazin **LES**¹ ; *Champs magnétiques* **DES**²⁺³⁺⁴ ; Lucie Chausson et Charlotte El Moussaed **TOS**² ; David Claerbout / Adagp, Paris, 2023 **GOY**² ; *convoi exceptionnel* **PAR**¹, **PAV**¹ ; Matthieu Cossé **WED** ; Arthur Coulet **TEM**¹ ; Yoann De Roeck **LER**² ; *espace projectif* **EXP, UNP**¹ ; Basile Fournier **DES**⁵ ; Pascale Georget **VER**¹ ; Régis Glaas **100**¹ ; Kôichi Kurita **DAL** ; Corinne Lahens **NOS**¹ ; Fernand Léger / Adagp, Paris, 2023 **WRO** ; Raphaële Mas **ARA**¹ ; *mathilde expose* **VER**² ; *milo JAV, LAL*¹⁺⁵⁺⁶⁺⁷ ; Moshi Moshi Studio **LEL**⁶⁺⁷ ; David Rodriguez **LES**³⁺⁴ ; Studio Double **ÀPA**¹⁺² ; *Tridécagone* **CHE**² ; *Pulp’Art* **APE**¹, **DIS**¹, **LES**², **PRE**¹, **PRO**¹, **VEU**¹, **VID**.

CRITIQUE D’ART

Nom fém. composé, du grec *krisis*, « jugement » mais aujourd’hui dérivé du latin médiéval *crisis*, « manifestation grave d’une maladie » et du latin *ars*, « savoir-faire ». ♦ **Syn.** Communication. ♦ **Ant.** Communication.

♦ **1 °** *Acception fantasmée* : exercice du jugement esthétique fondé sur une indépendance d’esprit et un engagement personnel dont la finalité est descriptive, prescriptive et prospective. La critique d’art s’épanouit avec les Salons des XVIII^e et XIX^e siècles. Cit. : « La critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons. » (Baudelaire, Salon de 1846). ♦ **2 °** *Sens réel* (quoique sans doute exagéré) : exercice du jugement esthétique noyé par le développement exponentiel du monde de l’art depuis les années 1980–1990 et menacé par la précarité économique et l’emprise de la communication. Cit. : « La critique artistique est produite en masse et ignorée en masse. » (James Elkins, *What Happened to Art Criticism*, 2003). La critique d’art est en crise : elle manque d’ambition, elle est devenue consensuelle. ♦ **3 °** *(Re)définition en cours* : exercice du jugement esthétique qui voudrait substituer à la relation d’autorité entre les critiques et les artistes des rapports d’égalité fondés sur

l’horizontalité. Cit. : « Il me semble que la critique négative est une perte de temps, j’ai plus envie de lire quelque chose qui est une ouverture sur un dialogue. » (Leïla Brett, *Possible*, n° 4, 2019). La critique ne privilégie plus le compte rendu. Elle prend d’autres formes, autour de l’exposition, comme le commissariat, lui aussi polymorphe, mais également hors du temps de l’exposition. L’amitié est une valeur centrale de ce nouveau compagnonnage.

Par Étienne Hatt, rédacteur en chef adjoint d’*artpress*, critique d’art

CROCI, Antonella

Promo. 2010–2011 ♦ **Expo. Échos** ♦ **Stage** Atelier de Vincent Lamouroux ♦ **1^{re} embauche** NGO Art for the World (Genève-Milan) ♦ **Fonction actuelle** Responsable des activités culturelles à l’Institut français de Milan (2022–)

J’associe l’année 2011 aux horloges de Nissim de Camondo. Ce qui m’avait le plus marquée, lors de ma première visite du musée, c’était la présence de nombreuses horloges qui avaient jadis rythmé des vies et qui m’évoquaient un

temps figé. Il n’y en avait pas deux qui marquaient la même heure : « C’est ironique, avais-je pensé, dans ce lieu, il y a trop de pendules arrêtées pour qu’elles puissent donner l’heure exacte au moins deux fois par jour. » Impossible donc d’avoir de repères : toutes ces horloges ne faisaient que marquer un temps faux, un temps suspendu. Quand je pense à 2011, je pense à la dernière année de mes études. Me viennent à l’esprit les heures que nous, collègues d’études, avons passées dans les salles du musée pour préparer l’exposition ; les heures passées pour convaincre ses responsables de nous laisser monter une exposition d’art contemporain dans un tel lieu historique ; les heures de cours passées dans les salles de l’INHA ; les heures que j’ai passées dans le studio de Vincent Lamouroux, en tant qu’assistante en stage (ma première expérience de collaboration avec un artiste plasticien). En particulier, je me souviens des heures que nous avons passées, après les cours, en réunion autour d’une table de café ou assis par terre chez l’un d’entre nous – heures passées à définir la liste des œuvres à présenter au musée Nissim de Camondo, mais aussi à discuter de toutes les contraintes administratives et logistiques auxquelles nous étions confrontés pour la première fois. Cette exposition, que nous avons intitulée *Échos*, a marqué nos premiers pas en tant que commissaires et organisateurs d’exposition. Comme nous, le musée Nissim de Camondo s’apprêtait, lui aussi, à faire face à sa première exposition d’art contemporain.



Les horloges du musée Nissim de Camondo

Je me souviens de l’œuvre de Maria Loboda, choisie pour interpréter le passage du temps, son absurdité et sa suspension dans l’imaginaire – thématiques autour desquelles se déroulait le parcours de l’exposition. *The Sound of a Jade Figurine Falling Onto a Chondzoresk Rug* [le son d’une figurine de jade tombant sur un tapis Chondzoresk, 2010] est une pièce conceptuelle à l’esthétique minimale qui se compose de lettres électrostatiques. Installée sur l’un des miroirs du XVIII^e siècle qui décorent le premier étage du musée, l’œuvre de Maria Loboda se présentait comme une véritable sculpture mentale. En effet, les deux éléments évoqués ne peuvent pas coexister dans l’espace et le temps (la mémoire de la fabrication du tapis persan Chondzoresk étant perdue après l’époque d’Alexandre le Grand) : toutefois, ils existent dans l’imaginaire, et jouent avec le temps suspendu des belles horloges du musée Nissim de Camondo.

Après 2011, j’ai coordonné des expositions itinérantes en Italie, France, Suisse et au Brésil. J’ai organisé la production et la logistique d’expositions en Angleterre, Turquie, aux États-Unis et en Australie, et je me suis lancée dans quelques expériences de commissariat à Gênes et à Melbourne. Tout ce temps passé à m’assurer qu’une exposition, une installation ou la production d’une œuvre prenne vie doit beaucoup à mon année de master professionnel à la Sorbonne. C’est ainsi qu’aujourd’hui, je regarde encore le catalogue de l’exposition *Échos* comme l’un des plus beaux souvenirs du début de ma carrière.

CROIX, Mathilde de
Promo. 2012 – 2013 ♦ Expo. <i>Sans matières ajoutées</i> ♦ Stage Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, auprès de Camille Morineau ♦ 1^{re} embauche MNAM – Centre Pompidou, auprès de Michel Gauthier ♦ Fonction actuelle Commissaire d’exposition et historienne de l’art indépendante

Alors que je venais de passer un an à rédiger mon mémoire sur Rémy Zaugg et sa relation à l’exposition, à nourrir ma réflexion et mon positionnement fantasmé de commissaire (quand je serai grande, je serai commissaire), la rentrée dans le master professionnel fut frappante par la fracture, au demeurant attendue, entre théorie et pratique.

Je regardais quelques mois auparavant avec enthousiasme les peintures de Zaugg, ses adresses au sujet percevant du type « personne » dans lesquelles je pensais reconnaître particulièrement bien l’idée que je me faisais du métier de commissaire d’exposition ou, du moins, la manière dont je voulais agir par rapport aux artistes. Me voilà dans une situation profondément différente, dans un master où l’on doit apprendre à n’être non pas « personne » mais « quelqu’un », où l’on doit trouver com-

ment concevoir et produire des expositions non pas seule avec notre pensée derrière nos livres mais en opérant à treize, avec un cahier des charges pratiques jusque-là relégué à l’arrière-plan dans mon esprit. Ce brutal atterrissage dans le réel fut fort enrichissant, me permettant de comprendre qu’une exposition est le fruit de compromis, d’une constante adaptation au réel dans laquelle il faut malgré tout parvenir à porter la voix de l’artiste ou des artistes, à rendre perceptible un propos sans utiliser les œuvres comme des illustrations servant un concept et enfin à s’adresser à un public large.

Dans cet exercice, relevant du grand écart pour moi, nous avons constaté que nous avions une vision heureusement commune à notre promotion, celle de l’effacement. Et ainsi est né le nom de notre collectif *about: blank*, qui me fait sourire aujourd’hui. Se nommer par le vide, mais par le vide provoqué par un bug informatique, une sincère utopie étudiante.

Les expositions que j’ai pu concevoir ou co-concevoir, notamment à la Monnaie de Paris, où j’ai été commissaire d’exposition de 2017 à 2020, suite à ce master, reposent certainement sur ces mêmes constats, elles sont le fruit d’une adaptation à la pensée des artistes et au réel tout en œuvrant pour que la rencontre entre sujet percevant et œuvre opère, pour emprunter un vocabulaire zauggien.



d’ALIGNY, Marie-Claire
Promo. 2013 – 2014 ♦ Expo. <i>La photographie performe</i> ♦ Stage Centre Pompidou-Metz ♦ Fonction actuelle Enseignement de l’histoire des jardins à l’École Du Breuil (2016 –)

*Les couleurs de terre ou
le chemin du rouge*

Inde (2007 – 2010), terre matricielle. Inde colorée du quotidien, Inde himalayenne, Inde blanche du coton, du lait de bufflonne et des salines le long de la côte ouest du Gujarat : *Border le corps de l’Inde*, un rêve porté sur la route.

Tout a commencé de retour en France, par une nuit d’hiver (Lorraine, novembre 2010), quand le corps endormi ne savait pas combien la campagne était couverte de blanc. En rêve : dès que les mains s’appliquaient sur des parois, les parois rougissaient. Au réveil, une surprise : la neige et le souvenir d’un monde intérieur rouge. Là est le point de départ de dix ans d’engendrement successifs. La force de l’image entraine en résonance avec le héros de Chrétien de Troyes, Perceval, en songe devant les gouttes de sang dans la neige, et une fresque non figu-

rative de Fra Angelico sous la *Madone aux ombres* (Florence, couvent San Marco). Comme un pan de peinture, la découverte au printemps d’une paroi ocre à Roussillon a entraîné un été dans le massif du Lubéron où j’ai été saisonnière au Conservatoire des ocres. Par un heureux hasard, j’ai vu *Champ d’ocre*, installation de Richard Long exposée dans la chapelle Saint-Charles d’Avignon.

S’est préparé (2011 – 2012) ce qui allait donner une direction : *Le chemin du rouge. Des ocres de Roussillon aux fresques de Fra Angelico à Florence*, pour tenter de saisir ce que signifie marcher dans la couleur en allant de la matière à son expression picturale. Ceci entraine en relation avec deux romans d’Henry Bauchau : *Œdipe sur la route* et *Antigone*. Le premier roman s’achève à Colonne par Œdipe disparaissant dans la fresque réalisée par Clios, meurtrier devenu peintre. Le deuxième roman commence par « Le temple rouge ». Clios y peint à l’intérieur d’une grotte, soutenu par Antigone. Il y a là tout « un chemin du rouge¹ », incarnation de la vie d’Antigone. Avant de partir à pied depuis Roussillon, une libraire de La Cour des Grands (Metz) m’avait écrit : il fallait rencontrer Claudie Hunzinger qui présentait *La Survivance*, l’histoire d’une aventure colorée sur les traces des pigments du *Retable d’Issenheim* de Grünewald. Durant l’automne et l’hiver (oct.-déc. 2012), j’ai marché de Roussillon à Florence, le brouillard pour manteau, les pas dans la neige réveillant la couleur lie-vie de la terre, Bauchau, Claudie Hunzinger, *Couleurs de l’invisible* par Sylvie Germain



Kôichi Kurita, *Notre terre-Votre terre* à l'abbaye de Maubuisson, 2014

trouvé dans la librairie La Vagabonde (Mercantour) et l'écriture d'un journal comme compagnons de route. À Florence, j'ai rencontré les fresques de Fra Angelico, tous les jours, mais aussi Antonino, un vendeur de cartes postales au bord de l'Arno, Antonino et son aquarelle peinte comme à l'huile, avec feu : de dos, Œdipe et Antigone sur la route ?

Inscrite dans le master « L'art contemporain et son exposition » (2013–2014), j'ai eu la chance de travailler aux Beaux-Arts avec Eleni Pratsi qui œuvrait à un *Chemin de la Couleur*, avec ses cercles pleins, ses châssis, et d'avoir à concevoir un dossier pédagogique pour l'exposition permanente *Phares* du Centre Pompidou-Metz, nouvelle occasion de prendre la couleur à bras le corps. Le mémoire de stage prit un tour imprévu, à la grâce d'un papier trouvé près du *Cyclop* de Tinguely (Milly-la-Forêt), une invitation pour aller voir *mille terres, mille vies*, exposition des terres de Kôichi Kurita à l'abbaye de Maubuisson². Parmi les installations, j'ai été saisie par un chant de la terre : mille carrés de couleurs déposés au centre de papiers japonais blancs, à quelques centimètres du sol, face aux voûtes cisterciennes. J'ai alors interrogé l'« art du peu » offert par Kôichi Kurita, qui récolte et compose à la manière dont un poète écrit chaque jour un haïku. Un chemin continuait à se dessiner, des coïncidences heureuses, ces inattendus qui nous font signe quand on laisse faire, que le savoir se dépose. Se forment des constellations pour donner lieu à des trames. Au gré des pas, on

mesure un certain flux qui va de la tête au cœur, du cœur à la main, de la main au papier. Une circulation de souffle, une musique discrète, lente, très lente, sur fond de patience ardente et d'attente incertaine.

Je cherchais un accordage avec une perspective professionnelle, le master a été la mise en mouvement d'une nouvelle trame. Un stage de danse au cœur du Rougier³ de Camarès (Aveyron, juillet 2017) a généré une pièce de théâtre, *Le chemin du rouge* et son chœur de femmes, des recherches et une découverte. Ce que raconte *La Survivance* n'est pas qu'une fiction. Claudie et Francis Hunzinger ont passé une dizaine d'années à partir en exploration, recueillant des terres présentées dans des expositions sous la forme d'installations, accompagnées d'une expression plastique de la main de Claudie et toujours d'un texte. Un travail exceptionnel autour de la matière qui hérite du Livre de la nature et s'ancre dans l'énergétique du vivant. J'ai rêvé de faire dialoguer Kôichi Kurita et les Hunzinger, suis partie sur leurs traces, prise dans une chasse aux trésors (2018–2019) favorisée par des pré-

1. Marie-Claire d'Aligny, « Marche, couleur et écriture : le "chemin du rouge" à travers Œdipe, Cléos, Antigone et Richard Long », *L'écriture à l'écoute. Revue internationale Henry Bauchau*, n° 6, *Aux sources de la création poétique*, 2014, p. 229–247.

2. Marie-Claire d'Aligny, « Célébrer la terre. Le paysage et le sacré chez Kôichi Kurita », *Les Carnets du paysage*, n° 31, *Sacré*, 2017, p. 171–189.

3. Paysage constitué par des sols de couleur rouge brique.

sences, des trouvailles et l'émerveillement. Si Kôichi Kurita et les Hunzinger sont la caisse de résonance d'un ensemble dans la trame qui s'est écrite, celle-ci tient de la composition. Elle rejoue dix ans d'échos et de tissage, pour s'achever par un bouquet autour d'un liseré en rouge et blanc cristallisé avec l'algue des neiges qui pigmente le blanc manteau de rouge.

DAQUIN, Clara

Promo. 2015–2016 ♦ **Expo.** *Vertige en terrain plat*
♦ **Stage** Palais de Tokyo et Lafayette Anticipations
♦ **1^{re} embauche** Galerie Semiose ♦ **Fonction actuelle**
Coordinatrice des résidences, Fondation Fiminco

En 2015, j'intègre le master « L'art contemporain et son exposition » à la Sorbonne, avec beaucoup de rêves en tête, une énergie folle mais également une grande dose d'innocence. L'année précédente, j'écris un mémoire de recherche sur les collectifs d'artistes et le processus créatif à plusieurs mains durant une année passionnante, ponctuée d'interviews captivantes et de lectures que je dévore à toute vitesse. Si je remonte encore le temps, avant ce mémoire, je suis à l'E C A L, l'école cantonale d'art de

Lausanne, au sein de laquelle j'ai eu l'immense chance de toucher de près à la création.

En effet, mon cursus n'est pas tout à fait linéaire. Durant plusieurs années j'ai eu l'opportunité de développer mon propre processus créatif : dessiner, peindre, mouler, accrocher, présenter, penser, mettre en forme. Durant ce temps en école d'art, on cherche, on tâtonne et sans doute on apprend à mieux se connaître et à mieux connaître les artistes.

À la fin de mon cursus à l'E C A L, je savais que je souhaitais avant tout travailler avec des artistes et faire des expositions. Mettre en espace des œuvres, créer des mondes singuliers, des lieux dans lesquels rêver, s'interroger, penser, être émerveillé, révolté, ému. Ce qui m'anime encore aujourd'hui, c'est faire œuvre avec d'autres visions du monde que la mienne. Je presentais déjà à cette époque que la chose qui m'enthousiasmait le plus était d'échanger avec des artistes, de regarder leurs œuvres de près, de les toucher, les installer, les présenter à un public.

Au sein du master, pour la première fois, je me sens véritablement à ma place. J'en retiens une année intense et joyeuse durant laquelle nous devons faire collectif et préparer une exposition qui, littéralement, nous donne le vertige¹. L'intérêt de ce projet est de travailler avec d'autres jeunes gens qui, comme nous, ont fait le pari de l'art, mais avec plus de courage encore : des artistes au tout début de leur carrière. Cette année, nous devons

apprendre à les apprivoiser et à nous faire confiance pour montrer leur travail.

Ces jeunes artistes doutent parfois, ont besoin d'être rassurés souvent, mais la plupart du temps il suffit de se taire, de regarder le travail et de tenter de le comprendre, sans jugement. Juste regarder. S'enthousiasmer devant le travail de Julia Pitaud qui, avec des bouts de papier, réalise de merveilleuses sculptures frêles et délicates. Explorer notre sensorialité à travers l'univers de Florian Mermin. Se laisser charmer par les multiples personnalités d'Elsa et Johanna, admirer la technicité de Guillaume Valenti, être happé par les films d'Olivier Cheval. . .

Cette sensation d'être « à sa place » je l'aurai à nouveau en intégrant l'équipe de Lafayette Anticipations pour un stage. Dans cette fondation unique en son genre, l'équipe épaulé les artistes dans la production de leurs œuvres. À nouveau, je me sens à ma place lorsque l'on me donne carte blanche⁵ au sein de la galerie Loo & Lou pour réaliser une exposition dans un ancien cabinet de curiosités. Avec les cinq artistes que j'invite, nous pensons ce lieu atypique et nous parlons du corps, ce « petit fragment d'espace⁶ ». C'est un bonheur immense que d'avoir la liberté de créer une exposition pour montrer des idées, des rêves mais aussi des folies et des étrangetés.

Cette année de master m'aura appris qu'il faut être à la hauteur des œuvres mais aussi des artistes. Il faut faire preuve de bienveillance, de cœur et d'humanité. Travail-

ler avec des artistes est une aventure humaine forte, où l’émotion côtoie le rationnel, où l’on ne récolte bien souvent que de l’intangible. Nous nous devons de faire comprendre la nécessaire et fondamentale présence des œuvres dans nos vies, en particulier dans l’étrange monde dans lequel nous vivons actuellement.

1. Clin d’œil au titre de notre exposition *Vertige en terrain plat*.

Mermin, Nidgâté, Inès Panizzi, Julia Pitaud.
2. Exposition *Une légère oscillation*, galerie Loo & Lou, Paris, 2018, avec Chloé Julien, Florian

3. Michel Foucault, *Le corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies* [1966], Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

DAREAU, François

Promo. 2016–2017 ♦ **Expo.** *Nos ombres devant nous* ♦ **Stage + 1^{re} embauche + fonction actuelle** Chargé de recherche et commissaire d’exposition au musée national Picasso-Paris (2017–)

J’ai toujours été sensible aux traces que l’on garde de son passé. Aux choses banales comme ces mots griffonnés sur un bout de papier plié en quatre, ces tickets de caisse de voyage oubliés que l’on redécouvre au fond d’une

poche avant de décider – face aux souvenirs qu’ils remémorent – de garder ou non. Au moment d’écrire ce texte, je me suis tourné vers les objets divers que j’ai conservés du collectif *basalte* : plusieurs carnets où s’entremêlent mes notes de cours à celles rédigées avec les élèves scénographes du pavillon Bosio ; quelques brochures de la Sorbonne et des Beaux-Arts où nous allions à la rencontre des artistes ; les cartons d’invitation édités pour notre exposition à la Fondation Ricard. . . Parmi le flot d’images qui resurgit, mon souvenir le plus vif reste le plus flou. Je pense à ces dizaines d’heures passées à discuter dans la salle Cassou qui nous servait de foyer. Quelles sont les traces de nos conversations, de nos rires et de nos querelles ? Spontanément, j’attrape mon téléphone pour consulter notre ancien groupe de messagerie, cette réplique numérique devenue la pièce d’archive de nos échanges. Je remonte le flux infini de messages : on s’arche les cheveux pour trouver le nom de l’association puis son logo ; on se plaint d’un cours interminable ; on se donne rendez-vous au wagon-bar d’un train à bord duquel nous sommes tous ; on s’envoie des mêmes. . . Je retombe sur la photographie de la première affiche que nous avons placardée sur les murs des Beaux-Arts, pour notre appel à projet : NOUS + VOUS = EXPOSITION.

En la regardant, je me rappelle à quel point la question de forger un « nous » était essentielle. Le choix d’un pronom neutre s’était imposé le temps de s’accorder sur la manière de nous baptiser. Nos premières réunions,



L’affiche de l’appel à projet placardée aux Beaux-Arts de Paris, 2015

Un « îlot » de la promotion 2015–2016 aux Beaux-Arts de Paris

nous les occupions à présenter nos parcours, à faire l’inventaire de nos centres d’intérêt pour voir si et comment ils se recoupaient. Il *fallait* créer du commun et nous étions conscients que la manière d’y parvenir était plus ou moins factice, puisque notre rencontre était due à la volonté extérieure d’un jury. Mes réflexions autour de l’idée d’un *Nous* étaient influencées par la récente lecture de l’ouvrage éponyme de Tristan Garcia, dont je gardais en tête l’idée imagée que l’identité individuelle ou collective est fluctuante, structurée par plusieurs calques superposés qui s’activent selon le contexte. Tout au long de l’année, je me rendais compte à quel point le « nous » de *basalte* changeait d’échelle au contact du « vous » dont nous différions : nous les commissaires + vous les artistes ; nous les étudiant·e·s + vous le corps enseignant ; nous la Sorbonne + vous les Beaux-Arts, etc.



À l’intérieur même de la promotion, nous étions fragmentés en îlots en fonction des pôles d’organisation, des artistes avec lesquels nous travaillions, de nos stages et bien évidemment de nos affinités. Au moment de se forger un nom et une identité collective, la disparité de nos profils nous avait sauté aux yeux. Nous étions un kaléidoscope de personnalités venant de France, d’Allemagne, de Lettonie, d’Italie et de Grèce. Nous nous étions finalement retrouvés autour d’un intérêt esthétique et philosophique pour les vestiges et les dystopies ; plus généralement encore sur les questions liées à l’accumulation, aux archives et à leur devenir. En rassemblant ici les quelques souvenirs et traces que nous avons laissées, me revient la question que nous nous posions alors : que faire de nos ombres ?

DES SOLEILS ENCORE VERTS 2021

Exposition Mains d’Œuvres, Saint-Ouen, 7–10 juillet 2021 ♦ CAC Brétigny, Brétigny-sur-Orge, 15–18 juillet 2021 ♦ Bétonsalon, Paris, 30 juillet–1^{er} août 2021 ♦ D O C !, Paris, 3–5 septembre 2021 ♦ Galerie culturelle « La Passerelle », Campus Pierre et Marie Curie, Sorbonne Université, 16–18 septembre 2021

Commissaires Elizabeth Allen, Sergi Álvarez Riosalido, Lucie Brechette, Lisa Colin, Maria Claudia Gamboa Hernández, Magdalena Gemra, Thomas Maestro, Lola Majzels, Violette Morisseau, Léa Pagnier, Marie Plagnol, Tom Rowell, réunie·e·s au sein du collectif *Champs magnétiques*

Artistes Léonore Camus-Govoroff, Louis Chaumier, Jérôme Girard, Ninon Hivert, Konstantinos Kyriakopoulos, Maïa Lacoustille, Lucille Leger, Masha Silchenko, Chloé Vanderstraeten

Catalogue Collectif *Champs magnétiques* (dir.), *Des soleils encore verts*, 2021, 189 pages. Conception graphique : Eva-Varti Wanis et Thomas Mathis

Accompagnement Elfi Turpin (expo.) et Hélène Meisel (cat.)

Partenariat Beeaux-Arts de Paris et École des arts décoratifs

LÉONORE CAMUS-GOVOROFF · LOUIS CHAUMIER · JÉRÔME GIRARD
NINON HIVERT · KONSTANTINOS KYRIAKOPOULOS · MAÏA LACOUSTILLE
LUCILLE LEGER · MASHA SILCHENKO · CHLOÉ VANDERSTRAETEN

DES SOLEILS ENCORE VERTS *encore arts*



EXPOSITION EN MOUVEMENT SOUS LE COMMISSARIAT DE **29MAHOMAGNETIQUES**
MAINS D'ŒUVRES 07-11 JUILLET 21 CAC BRÉTIGNY 15-17 JUILLET 21
BÉTONSALON 30 JUILLET - 01 AOÛT 21 DOC I 03-05 SEPTEMBRE 21
GALERIE LA PASSERELLE, SORBONNE UNIVERSITÉ 16-18 SEPTEMBRE 21

*Des soleils encore verts*¹ est une expérimentation curatoriale pensée par le collectif *Champs magnétiques*, convoquant le travail de neuf artistes diplômé-e-s de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Son titre, emprunté au poème éponyme d'Andrée Chedid, ouvre à de nouveaux imaginaires : les artistes réunis s'intéressent à ce qui pourrait advenir, dans et hors du monde. L'exposition donne à voir des formes de résistance et de spiritualité contemporaines, rêve à des futurs alternatifs. Elle regarde vers l'horizon, où se lèvent « des soleils à face insoupçonnée ² », encore verts de tous les possibles.

Avec Léonore Camus-Govoroff, Louis Chaumier, Jérôme Girard, Ninon Hivert, Konstantinos Kyriakopoulos, Maïa Lacoustille, Lucille Leger, Masha Silchenko et Chloé Vanderstraeten, *Champs magnétiques* met en dialogue les pratiques multiples et hétéroclites de plusieurs artistes. Les étapes du cheminement de l'exposition ont émergé au fil des conversations, des rencontres et de la rédaction des textes présentés dans cette publication. Si les entretiens entre les commissaires et les artistes se sont déroulés collectivement, les notices sont l'expression de points de vue individuels. Quatre textes courts et complémentaires offrent une approche différente sur la pratique de chacun-e des artistes. La forme manuscrite apparaît ponctuellement pour manifester, par son caractère singulier, les voix éparses des personnalités associées à cette proposition collective.

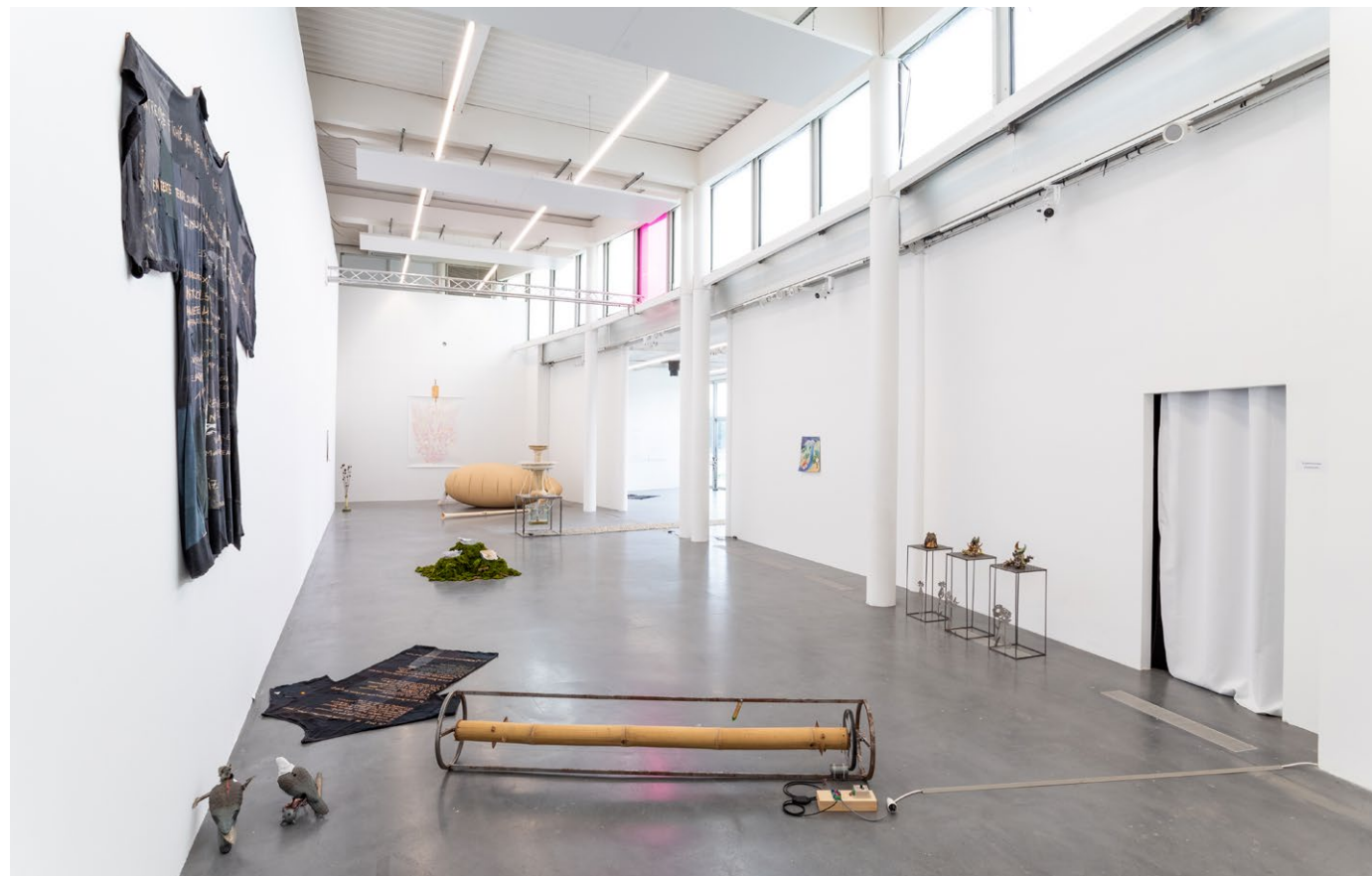


Logo du collectif *Champs magnétiques* par Basile Fournier

Vue de l'exposition à Mains d'Œuvres à Saint-Ouen



Affiches de l'exposition, variant selon le lieu



Vue de l'exposition
au CAC Brétigny

Nous souhaitons que cette exposition s'adapte, se transforme et engendre de nouvelles formes de confrontation aux œuvres. *Des soleils encore verts* s'inscrit dans les interstices, dans les failles de programmation des lieux qui l'accueillent. L'exposition se développe en plusieurs temps courts. Chacune de ces occupations passagères est pensée comme le fragment d'un tout et se nourrit de ce qui l'a précédée, comme de ce qui advient. Elle déploie sa propre cartographie, s'ancrant temporairement dans des territoires, valorisant l'écoute des lieux, des forces qui s'y expriment et des êtres qui les habitent. [...]

Certaines des pratiques rassemblées conçoivent des utopies et proposent des formes de résistance. Pour « jardiner les possibles³ » et habiter le monde autrement, les artistes ouvrent un champ d'attention critique aux formes, aux matières et aux techniques qui nous entourent. Ils et elles font place à des soulèvements, qui n'aspirent pas à une transition définitive d'un système à un autre, mais laissent place à des tentatives. [...] En questionnant l'histoire d'objets, de lieux et d'attitudes porteuses de violence, chacun-e de ces artistes propose de mettre la pensée et l'imaginaire en mouvement.

L'occulte, les spiritualités contemporaines et les savoirs alternatifs s'érigent également en résistance face aux dogmes de la pensée rationaliste. Certain-e-s artistes de l'exposition révèlent le merveilleux et l'invisible contenus dans les replis, les matériaux, les formes et les sensations visuelles, auditives et olfactives. À l'écoute des

mondes, les œuvres présentées créent de nouveaux paysages, univers étranges et mystiques d'objets habités. Elles mettent en jeu une cosmogonie qui reconnaît et accepte d'autres formes de présence. Comme l'explique Vinciane Despret⁴, dans le monde occidental, les différences, l'irrationalité et les perceptions hétérogènes ont été disciplinées, au détriment des croyances. Or, l'acte de mémoire est aussi un acte de création : celui de recomposer, de reconnecter, d'hériter de récits et d'en laisser émerger de nouvelles narrations. [...]

Des soleils encore verts interroge différentes manières de rêver *en* et *au* commun et de penser des refuges. Ces espaces peuvent ouvrir des temps de réconfort, de réconciliation avec soi-même et les autres, mais aussi des instants de perte de repères où survient la possibilité de tout réinventer. Les artistes invité-e-s proposent des espaces d'accueil et d'hospitalité temporaires, invitant à un temps d'arrêt. [...]

Ce premier cycle d'expositions prend forme sur des terrains fertiles desquels émergent des pratiques artistiques, curatoriales et éditoriales en cours de construction. Développant de nouvelles manières de penser et d'être au monde, nous cherchons la possibilité de l'être ensemble, « un être transitif, un mode d'existence qui fait monde avec d'autres mondes⁵ ». Fort de cette réflexion, de cette errance et gonflé de ses premières racines, notre collectif poursuit sa désorientation.



Des soleils encore verts à la galerie culturelle « La Passerelle », Campus Pierre et Marie Curie, Sorbonne Université : programme de conversations, ici entre Sergi Álvarez Riosalido et Pia Viewing

1. Andrée Chédid, *Textes pour un poème* suivi de *Poèmes pour un texte*. 1949–1991, Paris, Poésie/Gallimard, 2020.

2. *Ibid.*

3. Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019.

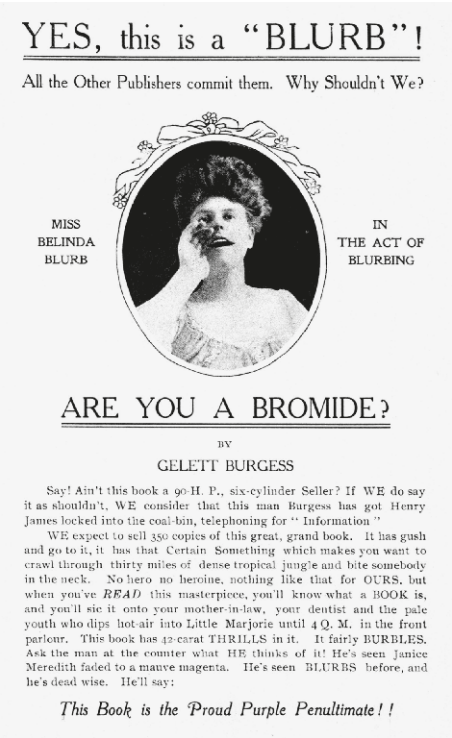
4. Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.

5. Josep Rafanell i Orra, *Fragmenter le monde*, Paris, Divergences, 2020, p. 44.

DIRIÉ, Clément

Professeur associé 2021 – ♦ **Enseignement** Pratique et connaissance de l’édition (2016 – 2021) ; Workshop édition (2021 –) ; Art contemporain (2021 –) ♦ **Cat. à partir de là** (2022) ♦ **Fonction** Directeur éditorial JRP | Editions, critique d’art et commissaire d’exposition
♦ www.jrp-editions.com
♦ www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/dirie-clement

1° Sentiment général : Travaillant dans le monde de l’édition depuis plus de quinze ans, il n’est rien de plus passionnant que de transmettre ce que l’on sait et ce que l’on sait faire – ou pense savoir et savoir faire – à des étudiant-e-s qui, eux-elles, sont toujours aussi jeunes. De transmettre la passion de l’édition, des livres et des catalogues d’exposition, du graphisme et de l’écriture éditoriale, de la rencontre avec des artistes, des auteur-e-s, des commissaires d’exposition. De faire également comprendre que les contraintes économiques, éditoriales, temporelles sont des paramètres à prendre en compte sans s’y laisser enfermer. D’expliquer que chaque publication est unique et s’insère, en même temps, dans un contexte éditorial et un écosystème des mondes de l’art et de l’édition en constante évolution. En dix mois, il s’agit d’accompagner



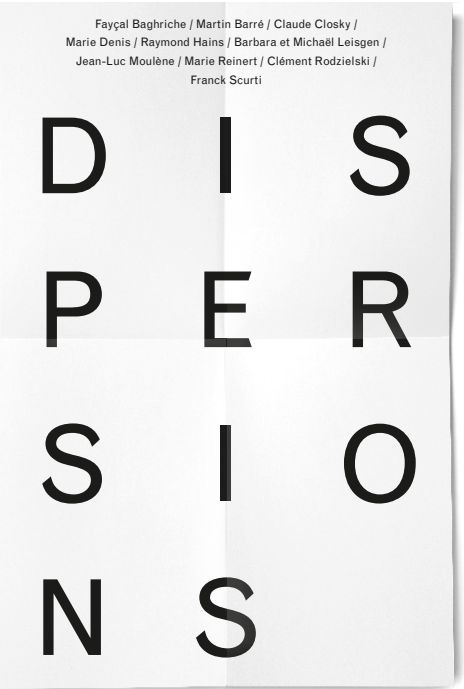
La jaquette de l’ouvrage *Are You a Bromide?* de Frank Gelett Burgess, paru en 1907, mentionne le terme « *blurb* » pour la première fois.

les étudiant-e-s, venu-e-s de formations différentes, d’une première connaissance et vision panoramique de l’édition (promouvoir quelques « bons réflexes » et donner des outils à utiliser plus tard) à la conception et la réalisation du catalogue de l’exposition annuelle dont ils-elles sont à la fois directeur-rice-s d’ouvrage, relecteur-rice-s, iconographes, auteur-e-s, etc. Une bonne manière de comprendre très vite qu’avoir (être) un couteau suisse est un outil très précieux pour évoluer dans les mondes de l’art et de l’édition. ♦ **2° Sur le terrain** : *Dominique Gonzalez-Foerster* ; *Dis-moi voir* ; *Catalogue des ressources, un récit d’école* ; *Personne et les autres* ; *Vues arrières, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon* ; *Cherchez le garçon, une exposition collective d’artistes hommes* ; *Coolustre* ; *Amérique latina. Photographies 1960 – 2013* ; *Valentine Schlegel : je dors, je travaille* ; *Cross The Streets* ; *Poésure et peinture, d’un art autre* ; *Poetics of Resistance* ; *Georgia O’Keeffe* ; *À angles vifs*. Chaque année, l’un des exercices que je donne aux étudiant-e-s est la rédaction d’un « blurb » et la présentation d’un de leurs livres d’art préférés dont un florilège est présenté ci-dessus. C’est une excellente manière de prendre le pouls des centres d’intérêt de chaque promotion. ♦ **3° Culture éditoriale** : le mot « *blurb* » est né en 1907 aux États-Unis avec Belinda *Blurb*, personnage fictif d’un roman américain inventé par l’humoriste Frank Gelett Burgess (1866 – 1951). En édition, il désigne un résumé ou un écrit promotionnel accompa-

gnant un travail créatif, généralement situé en quatrième de couverture d’un ouvrage. ♦ **4° Varia** : « rétroplanning » est sans doute le mot que je prononce le plus souvent pendant l’année, à égalité avec le conseil de toujours se relire à tête reposée après avoir rédigé quelque chose ; le sentiment très agréable de croiser d’ancien-ne-s étudiant-e-s en poste en centre d’art, galerie, institution, etc., quelques années après leur diplôme ; le même sentiment très agréable quand ils-elles ont tou-te-s trouvé un stage au mitan de l’année universitaire.

DISPERSIONS 2009

Exposition MAC VAL, musée d’Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 27 juin – 2 août 2009, prolongée au 7 septembre 2009
Commissaires Cristina Barroqueiro, Marie Bechetoille, Ana María Cifuentes, Clémentine Davin, Bertrand Dommergue, Sandra Doublet, Marie Frampier, Louise Grislain, Anna Klossowski, Charlotte Morel, Meredith Rogers, réuni-e-s au sein de l’association *Pulp’Art*
Artistes Fayçal Baghriche, Martin Barré, Claude Closky, Marie Denis, Raymond Hains, Barbara et Michaël Leisgen, Jean-Luc Moulène, Marie Reinert, Clément Rodzielski, Franck Scurti



Carton d’invitation de l’exposition

Édition Marie Frampier (coord.), *Dispersions*, MAC VAL, 2009, 18 pages. Conception graphique : Akatre
Accompagnement Patrick Javault

Du 27 juin au 2 août 2009, le MAC VAL invite la promotion 2008 – 2009 du master 2 de l’université de la Sorbonne (Paris-IV) à porter un regard sur ses collections. En réponse à cette invitation, le collectif d’étudiants-commissaires a choisi de réaliser un accrochage autour de deux tableaux de l’artiste français Martin Barré. L’exposition *Dispersions* sera présentée sur la mezzanine, en contre-point au Parcours #3 « Je reviendrai ».
À travers des techniques aussi diverses qu’impersonnelles (emploi direct du tube, de la bombe, hachurages de zones quadrillées) l’œuvre de Martin Barré dessine une trajectoire unique. Avec les travaux à la bombe réalisés au milieu des années soixante, sans renoncer à la forme tableau et sans chercher du côté du ready-made ou de l’objet, Martin Barré parvient au neutre tout en restant dans l’action. La singularité de cette série réside alors dans son caractère ouvert, permettant une dispersion vers des œuvres ayant trait à ses multiples facettes.
Sortir ces œuvres de leur inscription dans une histoire de l’art (l’abstraction en France dans les années soixante et soixante-dix) et un médium (la peinture), pour les mettre en situation de dialogue fait d’autant mieux ressortir la façon dont elles débordent sur le réel.



Vue de l'exposition au MAC VAL
à Vitry-sur-Seine



Dispersions, c’est d’abord la façon dont les particules de peinture diffusées par la bombe viennent se déposer sur la toile. Mais c’est aussi le fil de notre démarche curatoriale. Partant des tableaux de Martin Barré, nous sommes allés vers des pièces qui, toutes à leur façon, ont outre leur valeur documentaire une capacité à élargir le cadre. À côté du panneau de Raymond Hains, autre inclassable dont on tire l’œuvre tantôt vers la peinture et tantôt vers la photographie, on trouve une œuvre de Jean-Luc Moulène où se mêlent éclaboussures et éclats colorés. À la dissolution de la fête répond sa mise à plat par Claude Closky en une véritable leçon d’économie conceptuelle et décorative. Comme un instrument de liaison et une monnaie d’échange, le ticket de métro déformé de Franck Scurti invite naturellement à la dérive. Enfin, Barbara et Michaël Leisgen opèrent par déplacements la capture de bribes de lumière.

Pour prolonger l’échange, nous avons invité quatre artistes à prendre part à cette tentative de déclassement : Fayçal Baghriche dément la théorie des figures géométriques élémentaires selon laquelle une ligne droite est le produit d’une force appliquée dans une seule direction ; Marie Denis s’empare du référent naturel pour porter l’abstraction dans l’espace. Marie Reinert explore et déconstruit les comportements normatifs dans nos déplacements. Enfin, Clément Rodzielski prend pour point de départ un tableau disparu de Martin Barré, au motif que « le bon format est toujours celui de sa reproduction ».

*Topographie particulière
pour une exposition dispersée*
par Marie Bechetoille

Propulsées par l’aérosol en direction d’une immensité blanche, l’impact est brutal et silencieux. Particules noires dispersées devenues ligne sans début ni fin. Nous sommes quelques-unes à fuir loin de cette destinée plastique. . . Arrivée dans un paysage pixellisé. Un bruit assourdissant signale le passage d’un train à grande vitesse. Sur le quai, un homme attend. Il tient une bombe de peinture. En quelques secondes, le train est marqué d’un point, puis d’une ligne d’une horizontalité presque parfaite. Les dernières particules écrivent les points de suspension de la phrase serpentine.

Contamination picturale. Des petits points jaune vif encerclent une gigantesque plante verte. Escalade végétale. Les feuilles sont elles aussi victimes de taches du même jaune éclatant et suspect.

Trottoir d’une ville inconnue. Une nuée de confettis se disperse lentement sous le flux d’un jet d’eau. Lumière hypnotique. Un ticket de métro surdimensionné, déformé, flou, nous étourdit. Perte de repères. Vertige jusqu’à l’éblouissement.

Espace vide et obscur. On aperçoit les décorations d’une fête, mais aucun de ses participants. Peut-être n’a-t-elle pas encore eu lieu. Nous attendons. Rien ne se passe.

L’ennui nous envahit et nous repartons déçues. Jeux de lumière. Décrypter l’énigmatique traversée du soleil à travers les branchages. Entrée dans un univers métallique. Superposition de papiers lacérés, de coloris déchirés. Les odeurs de tôle rouillée nous plongent dans une mécanique urbaine. Carrefour routier. Trafic ininterrompu. Circulation chaotique. Le déplacement des passants s’inscrit peu à peu dans une topographie de lignes blanches. Répétition en noir et blanc. Les marques noires se croisent, se côtoient, s’opposent. Nous savons qu’il nous faut redevenir des particules ancrées dans l’inextricable matière, immergées dans l’infinie obscurité. Mais nous aurons connu, une fois, l’ivresse de la dispersion.

DJURADO, Léa

Promo. 2016 – 2017 ♦ **Expo.** *Nos ombres devant nous* ♦ **Stage** Centre national des arts plastiques ♦ **1^{re} embauche** Abbaye Saint-André, Centre d’art contemporain, Meymac ♦ **Fonction actuelle** Assistante-commissaire, Centre d’art contemporain Chanot, Clamart (2020 –)

*De Pillow Lava
à basalte*

Nous sommes en octobre 2016 et nous arpentons les rues de Rennes pour découvrir la Biennale d’art contemporain conçue par François Piron. C’est également un moment de découverte mutuelle : parmi nous certains se connaissent depuis des années, d’autres se découvrent ou se redécouvrent. Les rôles de chacun se répartissent naturellement et notre vision curatoriale se dessine au fil de nos discussions. Le collectif en tant que corps est en cours de construction, même s’il en est seulement à ses balbutiements. Pendant ce séjour, nous sommes aux aguets, l’oreille tendue à la recherche d’un nom pour forger et identifier notre collectif.

En cette fin de journée froide et pluvieuse d’octobre 2016, après de nombreuses visites, sous l’impulsion de Claire Le Restif, nous découvrons un dernier lieu : le musée de la Danse. Au cœur de la cour se dresse une sculpture habitable blanche, *Dancers Sleeping inside a House* de Jean-Pascal Flavien, dans laquelle une partie d’entre nous pénètre. L’intérieur spartiate se révèle entièrement bleu Klein. Une injonction nous est donnée : danser. Nous rencontrons alors Dimitri Chamblas, danseur résident au sein de cette maison-instrument pensée pour pratiquer la danse (qui nous interroge) : Où commence la danse ? Est-ce qu’un danseur danse quand il dort ? Où

est la frontière entre le spectacle et les regardeurs ? Le spectacle n’existe-t-il qu’en présence du public ou demeure-t-il en son absence ? Le danseur invité, vaquant à ses occupations quotidiennes dans cet espace baigné de bleu aux accents grecs, nous invite à entrer dans sa danse. Ses directives nous lient d’abord par duo, puis par groupes et enfin de manière collective. Sous le regard attentif de deux des membres du groupe qui assistent à notre performance plus ou moins gauche, nous nous efforçons d’esquisser une danse maladroite en nous appropriant l’espace circonscrit de notre bocal bleu. Notre chorégraphie improvisée mais dirigée se termine par un temps de repos, puis Dimitri Chamblas nous murmure de créer un « magma » de corps dans un coin de cette étendue bleue. Nous rampons chacun lentement vers cette même zone, à l’image des *pillow lavas*¹ que nous avons visionnés quelques jours auparavant en salle Cassou : nous avions été frappés par la lave en fusion issue des éruptions sous-marines qui s’écoule lentement dans les fonds marins, telle une baudruche. Nos corps s’entassent précautionneusement, pour n’écraser personne, et nous restons là un moment, immobiles ; dans la chaleur de notre magma, nous nous ressourçons.

La danse prend fin, nous ne jouons plus, nous ne sommes plus danseurs mais redevenons simples marcheurs en direction de la gare. Celles qui ont assisté à notre performance se joignent à notre expérience en nous donnant leur point de vue. Le mot que Dimitri Chamblas

nous a soufflé, « magma », devient synonyme de cet instant réconfortant et résonne en nous. Ce mouvement lent du magma dégoulinant nous plaît, toutefois nous lui préférons un magma qui n’est plus en état de fusion mais cristallisé, fossilisé, en opposition à la frénésie des événements culturels. Nous choisissons alors de donner à notre collectif le nom de ce minéral fixé pour de longues années qui s’intègre peu à peu à son milieu, la terre, et la fertilise : *basalte*.

1. *Amazing Underwater Pillow Lava – Lava Dive Hawaii*, 2008 : <https://www.youtube.com/watch?v=xsJn8izcKtg&t=63s>

DOUBLET, Sandra

Promo. 2008 – 2009 ♦ **Expo.** *Dispersions* ♦ **Stage** Palais de Tokyo ♦ **1^{re} embauche** Commissaire freelance et critique d’art ♦ **Fonction actuelle** Responsable de l’artothèque et du pôle Images et Sons de la médiathèque Benjamin-Rabier, La Rochelle (2019 –)

Artothécaire, c’est ce mot à l’esthétique aussi intrigante et aussi peu glamour que l’expression commissaire d’exposition. En revanche, il n’est pas encore aussi plébiscité

et le métier qui se cache derrière n’est pas clairement identifié. Il recouvre pourtant de nombreuses missions polyvalentes et passionnantes dont tout étudiant en histoire de l’art pourrait rêver – sauf qu’ils sont peu nombreux à en avoir entendu parler. La première et la plus vibrante des missions d’une artothèque est de constituer une collection publique. Il s’agit de prospecter (combinaison du latin *pro*, en avant, et de *spicere*, regarder), d’aller de l’avant pour recueillir l’information, suivre l’actualité des expositions, des foires, participer à la vie artistique, rencontrer les artistes et les galeristes. Avoir cet œil neuf et scrutateur pour dénicher, défricher, mettre en lumière le travail d’artistes en début de carrière ou à la notoriété assise. Il s’agit d’aiguiser son regard pour une collecte qui s’avère être un vrai soutien pour les artistes. Cette mission est riche et idéale pour la critique d’art que je suis, le dialogue est permanent, le choix doit être pesé et ne sera pas forcément celui que ferait un conservateur de musée. Chaque collection est unique : il faut viser la cohérence de la collection existante tout en ouvrant sur l’expérimentation, la création la plus actuelle. De plus, il faut penser l’achat de l’œuvre pour une destination privée, tout en n’en faisant pas une contrainte à part entière. Les multiples, œuvres originales en plusieurs exemplaires (dont les estampes) seront privilégiées : une autre économie se met en place, moins onéreuse, et qui se distingue du marché de l’art habituel. C’est là que le dispositif *artothèque* révolutionne le paysage contemporain, proposant une circu-

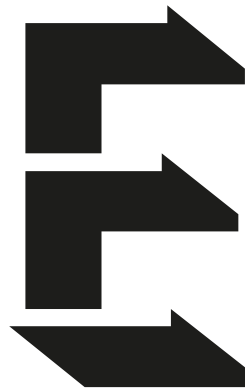
lation des œuvres d’art dans l’espace intime sans le principe de possession que serait celui de la collection privée. Ce dispositif repose sur la générosité des galeristes qui apprécient de tels circuits de démocratisation, des artistes qui osent l’expérimentation, des emprunteurs qui offrent leur hospitalité.

Les artothèques sont sans doute les institutions les moins connues¹ parmi celles créées lors de la décentralisation de l’art contemporain dans les années 1980, telles que les FRAC et centres d’art labellisés. Or, c’est un outil essentiel, balayant le système de l’art dans son ensemble : il s’agit avant tout de faire collection, mais également de proposer un accompagnement aux artistes à travers des aides à la production, des expositions, des résidences. La conservation préventive et la restauration des œuvres, qui posent la question de la patrimonialisation, sont également prégnantes et constituent un chantier à part entière. Enfin, une sensibilisation des publics marque l’importance et la variété des médiations possibles par le biais du nomadisme des œuvres. Un grand quotidien français évoquait récemment les artothèques comme de « petites collections locales sur le territoire français ». Grande méconnaissance... car ce ne sont pas moins de 40 000 œuvres réparties dans une trentaine d’artothèques fédérées autour du réseau ADRA (Association de développement et de recherche sur les artothèques). Dans nos parcours d’études, dans les médias, la méconnaissance des artothèques est cruelle, un peu comme l’activité de

commissaire d’exposition indépendant en France à qui il a fallu du temps avant d’être reconnue à sa juste valeur.

Martin Kippenberger assumait, non sans une certaine ironie, la production de ce qu’il appelait des « au-dessus-de-canapé-tableaux » pour décorer les salons. Force est de constater qu’une œuvre empruntée à une artothèque n’est pas qu’un simple caprice de décoration mais relève d’une action engagée. C’est un projet accessible, un projet citoyen de politique culturelle, un geste démocratique fort. Une fois installées chez soi, ces acquisitions auront une existence nouvelle ; et plus qu’un prêt, elles apparaissent comme un soutien important aux artistes et nécessaires à l’activité de la création contemporaine.

1. Depuis 2021, l’équipe de recherche ARP (Artothèque, Recherche, Patrimoine), accueillie par l’unité de recherche HICSA de l’université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, développe un programme de recherche consacré à une meilleure connaissance des artothèques publiques et de leurs collections. Chaque année, une journée d’études en partenariat avec l’ADRA et le CNAP intitulée *Les Artothèques. Histoire(s) de Collections* est proposée à l’INHA, montrant l’intérêt croissant de la recherche pour ces institutions. Porté par Arnaud Bertinet, ce projet est financé depuis 2023 par l’ANR (Agence nationale de la recherche).



ÉCHOS

Exposition Musée Nissim de Camondo, 14 septembre – 9 octobre 2011
Commissaires Amélie Collin, Antonella Croci, Olga Eda, Deborah Galante, Marie Griffay, Fanny Hollman, Anna Kerekes, Loïc Le Gall, Laurie Merle, Sophie Potelon, Clémence Torres
Artistes Katinka Bock, Laure Bollinger, Louise Bourgeois, Susan Collis, Marcelline Delbecq, Dominique Ghesquière, Felix Gonzalez-Torres, Véronique Joumard, Sigalit Landau, Lucie Lanzini, Maria Loboda, Tony Matelli, Wilfredo Prieto, Charlotte Seidel
Catalogue *Échos*, Paris, université Paris-Sorbonne (Paris-IV), Musée Nissim de Camondo, 2011, 78 pages.
Conception graphique : Thomas Baile et Thomas Berthou
Accompagnement Grazia Quaroni

Échos, une exposition en dialogue

Le dialogue est le point de départ de cette exposition, le point d’ancrage du propos des onze commissaires à l’initiative de ce projet d’exposition collective. Associant dans un partenariat inédit les Arts décoratifs et l’université Paris-Sorbonne (Paris-IV), dressant une passerelle entre

des créations d’époques distinctes, créant des parallèles entre le travail d’artistes d’origines et de générations différentes, l’exposition *Échos* est avant tout un espace d’échanges, de rencontres. Un événement consacré aux dialogues.

Ce projet a pour origine une envie commune des commissaires : sortir du cadre et du schéma traditionnel d’exposition de l’art contemporain pour aller à la rencontre d’un lieu de caractère et d’un public hétéroclite. Grâce à la confiance de Béatrice Salmon, directrice des musées des Arts décoratifs, et de sa collaboratrice Sylvie Legrand-Rossi, conservatrice en chef du musée Nissim de Camondo, et grâce à l’intérêt qu’elles ont toutes deux accordé à notre exposition, le musée Nissim de Camondo nous ouvre aujourd’hui ses portes.

Ensemble précieux, imposant d’emblée respect et admiration, ce musée, la collection qu’il abrite et la vie des anciens propriétaires sont devenus les points de départ de toutes nos réflexions. Écrin exceptionnel regroupant des chefs-d’œuvre du XVIII^e siècle, avec, notamment, le mobilier ou les décors réalisés par les plus grands artisans de l’époque (Jean-Henri Riesener, Adam Weisweiler parmi d’autres) pour la famille royale, le musée Nissim de Camondo fut également pensé comme un lieu de vie par son inspirateur, le comte Moïse de Camondo. Cadre sur mesure pour la collection et demeure propice à la vie de famille : une double identité du lieu que met en lumière l’exposition *Échos*.



Catalogue de l'exposition par
Thomas Baile et Thomas Berthou

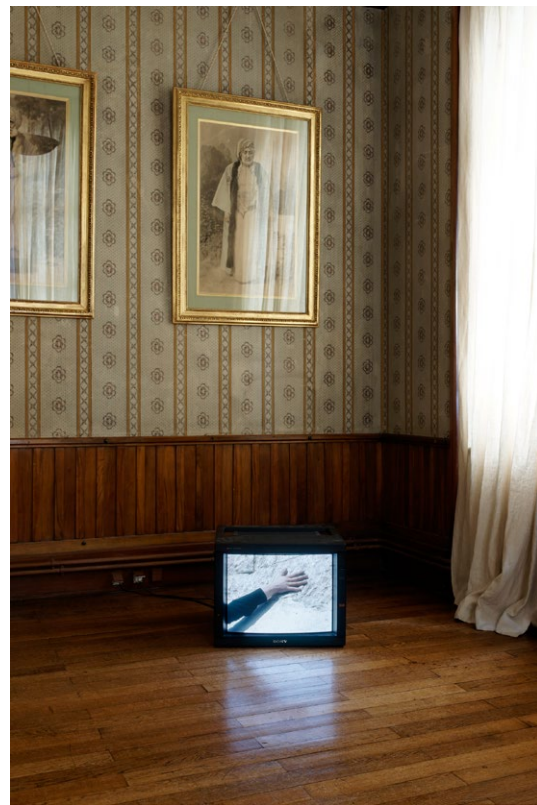
Le musée Nissim de Camondo est intrinsèquement associé à l'histoire de ses propriétaires. Né à Istanbul en 1860, Moïse de Camondo est le descendant d'une famille de banquiers juifs sépharades. Venus à Paris à la fin du Second Empire, son père, Nissim, et son oncle, Abraham-Behor, s'installent dans deux hôtels particuliers de la rue de Monceau. Passionné par l'art français du XVIII^e siècle et souhaitant une demeure conforme à ses goûts pour présenter sa collection, Moïse de Camondo fait démolir l'hôtel paternel en 1911 et confie à René Sergent le soin de construire une architecture à l'apparence classique et au confort moderne. Suite à son divorce, elle devient son lieu de résidence principal ainsi que celui de sa fille, Béatrice. La Première Guerre mondiale, qui éclate alors que l'hôtel vient d'être achevé, coûte la vie à son fils, Nissim, qui meurt dans un combat aérien en 1917. La disparition de son fils détermine Moïse de Camondo à léguer à sa mort, en 1935, l'hôtel particulier à l'Union centrale des arts décoratifs, aujourd'hui Les Arts décoratifs. Pendant la Seconde Guerre mondiale, la fille de Moïse de Camondo, son mari et leurs enfants disparaissent dans les camps nazis. Cette histoire tragique, laissant la famille sans descendants, a inéluctablement marqué le lieu de l'empreinte d'une vie révolue. Aujourd'hui, comme le souhaitait Moïse de Camondo dans son legs, l'ensemble des pièces est laissé tel qu'il les avait méticuleusement disposées : la présence des anciens habitants est à la fois visible et sensible. Simultanément, le sentiment d'absence est



Vue de l'exposition au musée Nissim de Camondo, avec l'œuvre
de Dominique Ghesquière, *Assiettes*, 2002



Vue de l'exposition au musée Nissim de Camondo, avec l'œuvre
de Véronique Joumard, *Sans titre (Lentilles)*, 2006



Vue de l'exposition au musée Nissim de Camondo, avec l'œuvre
de Katinka Bock, o.t. (*Nuremberg*), 2009

palpable. C’est ainsi, précisément, dans cet interstice entre présence et absence, que se développe l’exposition *Échos*.

L’exposition met en exergue la mémoire du lieu – espace intime et vivant – en réintroduisant le sensible là où le processus muséal favorise l’objectivisation. Choies comme des témoins de cette absence, du quotidien qui n’est plus, les œuvres contemporaines stimulent une narration, activent une histoire. Par leur présence, dans leur matérialité ou leur préciosité, ces œuvres reflètent l’absence du temps vécu. Tout n’est que suggestion. Rien ne reste purement anecdotique. Les œuvres contemporaines évoquent, esquissent, suscitent sans jamais pointer ou affirmer. L’absence devient sensible par les traces de présence, le quotidien suggéré par un objet égaré.

Contrairement à une exposition présentée dans un espace dénué de toute identité tel un White Cube, les œuvres contemporaines travaillent, au musée Nissim de Camondo, autant à la mise en regard du lieu qu’à leur propre mise en scène. Elles font voir autant qu’elles se donnent à voir. Elles n’existent plus uniquement pour elles-mêmes ou dans leurs relations les unes avec les autres mais davantage dans leur rapport au lieu. Le propos central de l’exposition *Échos* réside ainsi dans la mise en tension d’un espace patrimonial par l’intervention des artistes et inversement. Parallèlement aux pièces choisies pour leur lien avec le musée Nissim de Camondo ou son histoire, de nouvelles productions ont pu être commandées aux artistes Marcelline Delbecq, Laure Bollin-

ger et, dans une autre mesure, à Charlotte Seidel. Le processus créatif étant initié par le lieu même, ces œuvres sont irrémédiablement liées à un détail, un indice, une particularité du musée ayant intrigué les artistes. « L’art de la synchronie est virtuellement riche de renversements, de proximités imprévisibles, de ponts et de passerelles, provoquant l’activation des lieux inattendus et élaborant des paysages mentaux aussi surprenants que ceux que traverse *Alice aux pays des merveilles*¹. »

Dans le vestibule du musée, le visiteur est accueilli par *El Tiempo es Oro* de Wilfredo Prieto, une montre à gousset flottant dans le vide. Cette œuvre, en figeant et suspendant le temps, impulse une réflexion sur la temporalité qui sous-tend tout le parcours de l’exposition. Puisque « patrimoine et création [semblent avoir] acquis, auprès des professionnels, comme dans l’esprit des Français, des significations contradictoires, l’un étant comme rejeté vers le passé, l’autre délibérément tourné vers l’avenir² », cette œuvre, et plus largement l’exposition, invite à « une autre intelligence du temps³ ».

Dès le début du parcours, la tension entre le lieu et les œuvres est enrichie par ce dialogue a-temporel. Le monument offre son histoire, sa collection, et les œuvres contemporaines, par leur seule puissance créatrice, conduisent à exalter le cadre dans lequel elles s’insèrent. L’exposition invite le visiteur à renouveler sa perception du musée Nissim de Camondo. Il ne s’agit pas uniquement d’admirer les pièces contemporaines mais de per-

mettre également de re-voir les œuvres de la collection du musée.

Cette relecture ou redécouverte de l’histoire du musée ne s’opère cependant nullement au détriment des pièces de l’exposition. En effet, les œuvres contemporaines ne peuvent exister uniquement comme faire-valoir du musée. *Échos* s’organise autour de ce que François Barré appelle « l’esthétique de la tension⁴ ». Cette tension suppose que l’échange entre les œuvres et le site, dans lequel celles-ci s’inscrivent, repose sur une force assurant l’autonomie des deux créations, tout en créant une complicité entre les deux corps. Ainsi, la problématique de l’objet semble apparaître comme un lien fort entre le musée Nissim de Camondo et les œuvres contemporaines. Analogie ou opposition : lorsque les œuvres conceptuelles, protocolaires de Felix Gonzalez-Torres ou dématérialisées de Maria Loboda s’exposent à proximité des archétypes du « bel objet » de la collection de Moïse de Camondo, un dialogue suspendu s’instaure. Les œuvres du XVIII^e siècle constituent ici le cadre suprême de chaque pièce exposée. « Chaque œuvre fait cadre pour les autres, pour chaque autre et reçoit d’elles son cadre. L’art encadre l’art, il est lui-même son environnement, son décor, son ambiance⁵. »

La cohabitation temporelle ouvre également un sens nouveau à l’œuvre contemporaine qui se révèle sous un angle insolite et radicalement différent de celui proposé habituellement dans les contextes d’exposition propres

à l’art contemporain. Les vidéos de Sigalit Landau et Katinka Bock font naître une étrange interaction entre l’image en mouvement et la nature inerte du lieu.

La scénographie en trompe-l’œil adoptée pour *Échos* tend à renforcer cette idée de dialogue, dont l’importance est centrale dans l’exposition. La distinction entre les collections du musée et les œuvres installées pour l’exposition se veut parfois insaisissable au premier regard : les œuvres sont intimement mises en relation avec les différents espaces et les collections du musée. Le parcours s’organise en une ponctuation indicielle et équilibrée où toute frontière entre les créations tend à disparaître. Ainsi, la lentille de Véronique Joumard réfléchit en son sein l’environnement qui l’expose.

Au travers de caractéristiques inhérentes au processus créatif, l’exposition révèle l’existence de parentés, transcendant les époques entre les œuvres de la période moderne et les installations contemporaines. Par certaines de leurs caractéristiques, les pièces du XXI^e siècle sont proches de l’histoire ou de l’esthétique du musée Nissim de Camondo. Certaines dialectiques traversent les siècles et sont par conséquent aussi intrinsèquement liées aux œuvres du XVIII^e siècle qu’à celles des artistes contemporains : pensons aux notions de préciosité ou de savoir-faire par exemple, centrales chez des artistes comme Susan Collis ou Dominique Ghesquière. L’important est de permettre que les œuvres ne soient pas « simplement posées » comme par erreur dans l’espace,

mais qu’elles prennent réellement sens dans le lieu. Les pièces contemporaines sont la preuve d’une compréhension profonde des gestes artistiques du passé. « Pour éviter les menaces de muséification de la vie individuelle et collective, ne faut-il pas reconquérir ce dont on a hérité, car l’héritage ni rejeté ni recueilli n’est que fuite en avant ? S’il est possible de surplomber la longue durée, ce doit être en ralentissant le temps et en accompagnant l’énigme dans la fréquentation patiente de l’art actuel⁶. » Les expositions a-historiques, comme celle proposée au musée Nissim de Camondo, favorisent, selon Marie-Laure Bernadac, « la réconciliation des publics en montrant avec éclat que l’art contemporain, souvent décrié et mal compris, n’est pas nécessairement coupé du passé⁷ ». L’insertion des œuvres contemporaines au sein d’un tel lieu patrimonial, ou « au cœur d’un champ artistique plus large, entraîne une appréhension de l’œuvre qui peut aboutir à une meilleure appréhension du statut et de la signification des productions contemporaines⁸ ».

Enrichissement réciproque, c’est en écho que la création contemporaine et le musée Nissim de Camondo interagissent dans l’exposition en construisant une infinité de dialogues, autant qu’il est désormais possible d’en imaginer.



Logo de l'exposition

1. Alain Charre, « La reconquête du lieu, vers une autre intelligence du temps », *Le Génie du Lieu*, Paris, Ereme, 2005, p. 29.

2. Maryvonne de Saint-Pulgent, « Patrimoine et création », in J.-M. Planes (éd.), *Patrimoine et arts contemporains*, séminaire Histoire des arts, semaine culturelle de l’académie de Bordeaux, 23–27 octobre 1995, Bordeaux, Mollat, 1997, p. 91.

3. Alain Charre, *op.cit.*

4. François Barré, « Contours et alentours », in Anne-Marie Charbonneaux et Norbert Hillaire (dir.), *Œuvre et lieu*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15.

5. Alain Fleischer, « Portrait d’un musée ou la photogénie des lieux », *Cahiers du MNAM : L’œuvre et son accrochage*, n° 17–18, 1986, Paris, Centre Pompidou, p. 198.

6. Alain Charre, *op.cit.*, p. 31.

7. Marie-Laure Bernadac, *Connaissances des arts*, numéro spécial, *Contrepoint : l’art contemporain au Louvre*, n° 234, 2004, p. 7.

8. Marc Bormand, « Art vivant, art ancien, une complémentarité », *Musées et collections publiques de France*, n° 200, 1993, p. 13.

ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

École nationale supérieure des arts décoratifs
♦ **Dir.** Emmanuel Tibloux ♦ **Partenariat** 2020 – ♦ **Expos**
Un plus grand lac (2020)*; Des soleils encore verts* (2021)*;
à partir de là* (2022)

Je me souviens très bien du jour où Claire Le Restif m’a proposé d’envisager une collaboration entre l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon¹, que je dirigeais à l’époque, et le master « L’art contemporain et son exposition » dans lequel elle intervenait. Ce devait être en 2016, nous étions au bar de la Fondation Ricard, dans les anciens locaux de la rue Boissy-d’Anglas. Il lui suffit de quelques mots pour m’embarquer dans la plus belle des aventures : celle de la naissance des formes, de l’invention conjointe de l’art et de son exposition. Telle était la grande idée de notre partenariat, qui se poursuit aujourd’hui avec l’École des arts décoratifs : composer les institutions, les pratiques et les devenirs, en misant sur la complémentarité et la synchronisation des subjectivités. Faire génération, au sens à la fois générationnel et génératif. Ici de jeunes artistes, là de jeunes curatrices, médiateurs, productrices, critiques : ensemble et en même temps, ils et elles conçoivent et produisent un nouveau monde de l’art.

Quand tout le rapport de l’école au « monde réel » est pensé au prisme de la professionnalisation, qui elle-même est régie par l’imaginaire de l’insertion, lequel suppose qu’il y a un monde professionnel déjà là, auquel des experts ont vocation à préparer les étudiants, ce dispositif pose au contraire qu’il est du ressort de l’école de réinventer les milieux professionnels, ici celui de l’art, en impliquant, dans une dynamique globale de *formation*, une grande diversité d’acteurs et actrices. À une époque où l’émergence excède le système de la mode et renvoie à un mouvement de fond qui implique de nouvelles façons de sentir, de penser et de faire le monde, une telle approche est à la fois heureuse et salutaire.

Par **Emmanuel Tibloux**, directeur de l’École des arts décoratifs

1. Le partenariat s’est poursuivi sur deux années et a donné lieu aux expositions *Partout, mais pas pour très longtemps* (2018) et *L’Almanach des aléas* (2019).

ÉDITION

Subst. fém., du latin *editio*, « production », puis « publication de livres », de *edere*, « éditer ». ♦ **Syn.** Travail, plaisir ♦ **Ant.** Fourre-tout, absence de vision.

1 ° *Déf. générale* : ensemble des opérations relatives au choix, à l’impression, à la publication d’un ouvrage littéraire, scientifique, artistique : *Préparer l’édition des œuvres complètes d’un romancier, d’un artiste*. Industrie et commerce du livre en général : *une maison d’édition*. ♦ **2 °** *Déf. spécifique* : ensemble des compétences éditoriales requises pour éditer un ouvrage : responsable éditorial, préparateur-riche de copie/relecteur-riche, graphiste, iconographe, traducteur-riche, etc. ♦ **3 °** *Enjeux* : un processus intellectuel et économique qui nécessite de prendre en compte les écosystèmes complexes du monde de l’édition et du monde de l’art. Importance d’un diagnostic sur le *contexte éditorial* avant toute édition. ♦ **4 °** *Déf. de cours* : envisager le livre d’art ou catalogue d’exposition en tant qu’objet d’art et de savoir, dans toutes ses composantes formelles et scientifiques, ET en tant que « produit » s’insérant dans la chaîne du livre : de sa conception à sa fabrication, des aspects juridiques à sa commercialisation, sa promotion et son obsolescence. ♦ **5 °** *Réalisations* : un catalogue conçu et édité par les étudiant-e-s du master est publié chaque année pour accompagner et prolonger l’exposition annuelle. Ex. En 2022, le collectif *à autre voix* a publié *à partir de là*, catalogue d’exposition dont la conception graphique a été réalisée par Studio Double, duo de graphistes issues des Arts décoratifs.

Par **Clément Dirié**, directeur éditorial JRP | Editions, critique d’art et commissaire d’exposition

ENJALRAN, Muriel

Promo. 2002 – 2003 ♦ **Expo.** *Meanwhile in the Real World*
♦ **Stage** FRAC Île-de-France ♦ **1^{re} embauche** Festival
« Images au Centre », initiative conjointe de la région Centre et du Centre des monuments nationaux
♦ **Fonction actuelle** Critique et commissaire d’exposition, directrice du FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur

« L’internationale »

Je rejoins en 2002 le tout récent DESS « L’art contemporain : connaissance et pratique », initié par Serge Lemoine. Nous formons avec mes collègues étudiants la seconde promotion de ce troisième cycle professionnalisant plutôt singulier pour l’époque dans son mode de fonctionnement et la construction de ses enseignements. Nous n’avons cours que le soir et le samedi matin, et nous nous apprêtons à vivre une expérience importante qui, pour tous, je crois, marquera durablement nos parcours professionnels. Ce qui me frappe en arrivant, c’est la diversité des profils retenus cette année-là et la forte proportion d’étudiants d’origine étrangère. Cette diversité fera la richesse de cette promotion. Une Irlandaise, une Croate, un Polo-

nais ou une Italienne se mêlent à un fonctionnaire de la police scientifique, un photographe et des étudiants au parcours universitaire français plus classique comme le mien. Nous arrivons tous avec un rapport et des regards différents sur l’art contemporain. Pour ma part, alors jeune historienne moderniste, c’est au musée de Grenoble, au contact de Serge Lemoine, que je découvre les avant-gardes qui me conduisent aux gestes artistiques des années 1960 et 1970 comme ceux de Sol LeWitt, Rebecca Horn, Bruce Nauman ou Richard Long. Tant de propositions qui bousculent mes repères sur l’art et m’ouvrent de nouveaux référentiels de pensées et d’expériences. Cette rencontre fait naître chez moi le désir d’aller vers les artistes et de les accompagner. Les professionnels intervenant dans cette formation nous ouvrent des fenêtres sur des métiers que nous ne soupçonnions pas forcément pas et nous confortent dans l’idée que dans le domaine de l’art, il n’y a pas de parcours tout tracé et que la sinuosité caractérise la plupart des trajectoires dans le champ de l’art. Si nous avons trouvé notre voie, le chemin ne fut pas aisé une fois sortis de l’université. Aujourd’hui nous avons tous (ou quasiment) rejoint des institutions publiques et privées, certains travaillent dans le champ de la recherche en art, ce dans différents pays. Alors même que nous avons travaillé pour notre projet annuel d’exposition sur la collection du FRAC Île-de-

France et que nous célébrions les vingt ans des FRAC à la chapelle de la Sorbonne, je ne soupçonnais pas que vingt ans plus tard, je serais à la tête du FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur à la veille de leur quarantième anniversaire. Je repense souvent à cette année si particulière et à mes camarades formant cette petite « internationale » de l’art.

Participe présent d’enseigner, du latin populaire *insignare*, « indiquer », du latin classique *insignire*, « mettre une marque, signaler, distinguer ». Utilisé au XVIII^e siècle comme adjectif ; au XIX^e siècle, comme substantif. ♦ **Syn.** ATER, chargé·e de cours, conférencière et conférencier, maître et maîtresse de conférences, PAST, professeur et professeure des universités.

1 ° *Missions* : transmettre, expliquer, faciliter l’appropriation de l’objet étudié, attirer le regard sur, aiguïser la curiosité, interroger, échanger, expérimenter, partager les savoirs, les savoir-faire, le savoir-être, favoriser le travail collectif et la coopération, apprendre en retour, etc. ♦ **2 °** Depuis la création du master professionnel, les cours

sont assurés par des enseignants-chercheurs de Sorbonne Université mais aussi d’ailleurs, ainsi que par des professionnels actifs dans le milieu de l’art contemporain.

Exemples : Pascale Accoyer, Dominique Aris, Vincent Baby, Nicolas Ballet, Katia Baudin, Jean-Baptiste de Beauvais, Harry Bellet, Françoise Bonnefoy, Élisabeth Caillet, Marie Civil, Sylvie Corréard, Clément Dirié, Larisa Dryansky, Françoise Ducros, Isabelle Ewig, Alessandro Gallicchio, Nathalie Giraudeau, Michel Gauthier, Adrien Goetz, Bernard Goy, Blanche Grinbaum-Salgas, Keimis Henni, Patrick Javault, Roxane Jubert, Patrick Juré, Ulrich Krempel, Anna Labouze, Guillaume Le Gall, Nathalie Leleu, Serge Lemoine, Claire Le Restif, Arnaud Maillet, Valérie Mavridorakis, François Michaud, Laurence Perillat, Arnauld Pierre, Matthieu Poirier, Grazia Quaroni, Alexandre Quoi, Philippe Régnier, Olivier Reneau, Marion Sauvaire, Florence Sayag-Morat, Catherine Sentis, Simon Texier, Elfi Turpin, Christina Vatsella, Erik Verhagen, Tanguy Viel, Pia Viewing, Claude Wrobel. Qu’elles et ils soient remerciés pour la qualité de leur enseignement, pour l’attention portée aux étudiantes et étudiants, mais aussi pour leur engagement au sein de la formation, leur disponibilité et leur fidélité. ♦ **3** ° De très nombreux intervenants ont été invités le temps d’une conférence, qu’il s’agisse d’artistes, de commissaires d’exposition, de critiques d’art, de galeristes, d’éditeurs, etc. ; d’autres ont été rencontrés lors de visites d’exposition ou lors du voyage annuel d’étude. Qu’elles et ils soient

remerciés d’avoir partagé leur expérience avec les étudiantes et étudiants et nourri ainsi leurs réflexions.

ESPACE PROJECTIF

Promo. 2019 – 2020 ♦ **Collectif** Mathieu David, Simon Grainville, Fabian Gröning, Nadia Jolivet, Sarah Lolley, Francesca Maltagliati, Élisabeth Nicot, Grégoire Pastor, Lila Torquéo, Valentina Ulisse, Camille Velluet, Laura Weber ♦ **Expo.** *Un plus grand lac*

Fragments anonymes

Le *pied-de-mouche* – [pje.də.muʃ] signe typographique noté ¶ – est ici utilisé à chaque nouveau paragraphe pour indiquer un changement de sujet et d’auteur-e.

L’exposition *Un plus grand lac* a été le fruit d’une responsabilité commune qui nous a permis de faire de cette expérience curatoriale un enjeu qui a largement dépassé le cadre universitaire. À la création de notre collectif *espace projectif* en 2019, pour fluidifier nos échanges, nous avons tenu à faire de réguliers points sur notre mode de fonctionnement collégial (prises de décisions par vote,

comptes rendus de toutes les réunions. . .). Le fait de répartir les tâches techniques, tout en fédérant nos recherches théoriques, a été fondamental pour fonder l’horizontalité du groupe. En mettant tout en commun sur nos réseaux et via nos dossiers partagés, nous avons pu rendre nos activités transparentes et accessibles pour nous tou-te-s. Nos savoirs respectifs ont formé une intelligence collective dans laquelle nous puisions pour combler nos lacunes et apprendre empiriquement.

¶ Pourtant contemporaine d’une lourde période de troubles, dont la traversée n’a fait qu’accroître la solidarité du groupe, notre exposition ne s’est pas construite comme une simple finalité, elle est devenue l’histoire d’une adaptation et d’une profonde complicité entre quinze artistes, nos contributeur-trice-s et nous, jeunes curateur-trice-s. Elle intervient aujourd’hui comme la démonstration de l’énergie de notre collectif qui se distille déjà dans d’autres projets.

¶ Briques rouges, chaises métalliques et table branlante. L’hilarité provoquée par quelques plaisanteries vachardes est ponctuellement entrecoupée par le vacarme assourdissant du métro aérien passant au-dessus de nous. Le nez en l’air, fumant une cigarette, ou bien plongé dans une chope houblonnée, les esprits fertiles s’agitent. L’œil brillant, les idées fusent, difficile de se projeter mais difficile de réfréner notre imagination. Loin de Paris, la nuit nous appartient et cette soirée viennoise semble sceller pour de bon la fondation de notre collectif!



Le collectif *espace projectif* à Vienne devant la Sécession

¶ L’exposition idéale imaginée par le collectif ne pouvait avoir lieu sans fonds. Le pôle mécénat, dont je faisais partie, s’est attelé aux fameuses demandes de subventions. Tard le soir, nous avons *brainstormé* et formulé les prémisses du projet pour composer les dossiers. Le 5 mars 2020 était un jour décisif où nous présentions, motivés et stressés, le projet de l’exposition devant la commission FSDIE¹ réunissant trente personnes. À notre grand soulagement, la subvention nous a été entièrement accordée. Éprouvant mais très formateur, ce travail a permis de réaliser nos désirs les plus ambitieux : produire la moitié des œuvres et rémunérer les artistes afin de les soutenir pleinement.

¶ Pour moi, les moments les plus forts et palpitants de l’année étaient les workshops avec les écoles d’art, surtout les toutes premières rencontres. La multitude de techniques artistiques, de personnes engagées, passionnées et rêveuses, d’histoires très personnelles ou de concepts sophistiqués avec lesquels nous avons fait connaissance pendant ces échanges les ont rendus uniques et inoubliables. Ces workshops étaient très formateurs, parce que paradoxalement j’ai appris bien des choses dans des domaines très divers, et ai remis en question mon propre rapport à l’art. Quand on se confronte à une telle variété de pratiques artistiques, on comprend et on cerne mieux nos propres goûts esthétiques et convictions. C’était une expérience importante qui a participé pleinement à forger ma personnalité de curatrice.

¶ En intégrant cette formation, nous devions nous préparer à « ne pas perdre de temps », à le déjouer, pour qu’au bout de quelques mois notre exposition puisse avoir lieu. Paradoxalement, un des enseignements essentiels de cette année a été celui du temps de la rencontre. De l’atelier de l’artiste à l’accrochage de ses œuvres, des appels téléphoniques avec les graphistes à la présentation de l’objet *concret* du catalogue, des morceaux de papier griffonnés avec nos idées à la naissance d’une parole commune, des multiples e-mails à l’accueil d’une table ronde, tout cela a *pris du temps*. Et chaque futur projet du collectif renouera avec ce temps-là.

¶ Au-delà des compétences acquises en montage d’exposition, *Un plus grand lac* a aussi été l’expérimentation concrète de la difficulté de penser et de suivre une éthique du travail de curateur. Le choix du thème, des artistes, des œuvres, celui du lieu d’exposition, mais aussi les relations avec les différents participants – médiateurs, régisseurs, graphistes – sans oublier le rapport au public : tout dans l’art contemporain est politique. Avant d’entrer dans le monde professionnel de la culture, cette exposition nous a offert la possibilité précieuse de nous questionner en groupe sur ces problématiques qui se poseront inévitablement tout au long de nos parcours individuels.

¶ Du vernissage, je garde une image en tête plus que toute autre, celle de l’arrivée en barque de César Roppo-nen Brunel au moment où la pluie s’est tirée, chassée par un ciel saturé de plages orange et églantine. Là, auprès des

quelques personnes réunies sur le béton noyé et boueux au bord du canal, on a attendu, sans savoir si et quand il allait arriver ou si le public déjà présent allait pouvoir nous rejoindre pendant que certain-e-s d’entre nous négociaient l’ouverture des portes avec la sécurité. Au bout de dix minutes qui m’ont semblé une vie, une tache sombre est apparue au loin. César et ses deux compères, ramant tout droit vers nous avec un air conquérant digne de James Cook. Tandis qu’ils voguaient *piane-piane* vers les Magasins généraux, les portes vitrées se sont ouvertes comme par miracle, laissant le public se déverser sur le béton comme le canal de l’Ourcq dans la Marne, offrant à César l’arrivée triomphale dont il rêvait et à nous, ce qui m’a semblé un moment quasi sacré qui restera ancré, une brèche qui nous a fait oublier les tumultes de l’année écoulée.

¶ *Votre réservation “Fourgon 14/15 m³” est confirmée pour le 28 octobre à 6 h.* [...] « On prend un café avant ? » [...] « Mince on a atteint le plafond de la CB avec la caution... » [...] « Si on casse la télé ça nous coûte combien déjà ? » [...] « C’était quoi ce bruit derrière ? » [...] « Mais c’est super lourd ! » [...] « Allô oui ça fait 10 minutes qu’on tourne en bas de chez toi pour trouver une place mais on arrive, hein ! » [...] « C’est bon on est large on a jusqu’à 18 h. » [...] « Ah toi aussi tu habites au 7^e étage sans ascenseur ? » [...] « Il nous reste qui, là ? » [...] « *Voglio morire*. » [...] « Génial on met 45 minutes jusqu’à Porte des Lilas... » [...] « Mais on ne va jamais y arriver en fait je crois. » [...]

« L’AGENCE FERME DANS 15 MINUTES ! » [...] *Ada vous remercie pour votre location et vous souhaite une belle soirée.*

¶ Arrivée pile au milieu de notre parcours, l’épidémie de Covid-19 est loin d’être un souvenir à chérir. C’est une pilule amère à engloutir dans la douceur de ces témoignages. Le moment où l’on a appris à se réinventer et à se rapprocher dans la distance. Lorsque nous étions si éloigné-e-s et intouchables, nous avons trouvé une intimité inimaginable. Nous sommes rentré-e-s virtuellement dans les *apparts* des gens, nous avons scruté les armoires semi-ouvertes et les plantes fleuries au printemps. Nous avons tou-te-s connu ces *chez nous* privés, vu les amours se faufiler des chambres, envié les enfants jouer ignares des soucis partagés. « Et maintenant ? » demandait-on à nos amis et familles confinés à l’autre bout du monde, et à nos *colocs*, avec qui on n’avait partagé jusque-là qu’une cigarette du soir. Planifier, organiser, il fallait réapprendre à vivre jour après jour. Maintenant je me débrouille, je bricole, je m’*adapte*.

Juin 2021

1. Fonds de solidarité au développement des initiatives étudiantes de Sorbonne Université.

EXPOSITION

Subst. fém., du latin *expositio*, « explication, présentation ». ♦ **Syn.** Monstration, exhibition.

♦ **Ant.** Dissimulation.

1 ° *Aux origines* : l’Académie royale de peinture et de sculpture, créée en 1648, oblige les académiciens, d’abord réticents, à présenter leurs ouvrages. En 1725, l’exposition s’installe dans le Salon carré du Louvre et en prend le nom. Lieu de compétition, de reconnaissance, de vente, d’émergence de la critique d’art (Diderot, Baudelaire, Zola, etc.). L’accrochage est confié à un artiste, dit « tapissier » car contraint de « tapisser » les murs d’un espace restreint avec un nombre exponentiel de tableaux. L’accrochage à touche-touche ne permet pas de bien voir les tableaux (voir les nombreuses caricatures) ; avec la modernité, ce mode d’accrochage devient synonyme de chaos généralisé. Or « le tapissier imagine et élabore un arrangement où prennent forme des relations et des interactions entre les œuvres » (Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon*, 2012). Cit. : « [...] Cet emploi est important. On peut y favoriser les uns et divertir les autres. Tous les jours ne sont pas également favorables. Tous les voisins ne sont pas également désirables. Il y en a tel qui

tue son voisin sans miséricorde. Ainsi le Tapissier, pour peu qu’il ait de goût et de malice, peut faire de cruelles niches à ses confrères. » (Friedrich Melchior Grimm cité par I. Pichet). ♦ **2 °** *Le règne de la quantité* : le Salon officiel n’en a pas l’exclusivité ; c’est aussi le cas des salons indépendants, expositions internationales, expositions *blockbuster*, foires, manifestations périodiques d’art contemporain. Cit. « Les grandes expositions internationales ressemblent à un zoo où des millions de bêtes rugissent dans les oreilles du spectateur au même moment. » (El Lissitzky, « Demonstrationsräume », 1926) ; « les expositions avec des centaines de numéros nous laissent comme seule impression un mal de tête » (Willem Sandberg, « Réflexions disparates sur l’organisation d’un musée d’art d’aujourd’hui », *Art d’aujourd’hui*, 1950). ♦ **3 °** *S’extraire du chaos* : geste inaugural de Courbet qui construit le pavillon du Réalisme en marge de la section des Beaux-Arts de l’Exposition universelle de 1855 : « Je conquiers ma liberté, je sauve l’indépendance de l’art. » (Lettre à Alfred Bruyas, 11 mai 1855). Il est suivi par les expositions des futurs impressionnistes à la recherche d’un autre mode de mise en vue des œuvres, « isolées, pas trop nombreuses, ne se nuisant pas par des voisinages trop bruyants ou trop ternes » (Philippe Burty, 1874). En Autriche, le bâtiment de la Sécession viennoise propose un espace simple, adaptable aux besoins de chaque exposition, qui laisse les œuvres respirer. ♦ **4 °** « On devrait pouvoir corréler l’histoire interne de la peinture avec l’his-

toire externe de ses modes d’accrochage. » (Bryan O’Doherty, « Notes on the Gallery Space », *Artforum*, 1976). Cas exemplaire : le White Cube comme pôle complémentaire du tableau moderniste (au sens de Greenberg). Un espace neutre, blanc, hors du temps, régi par un formalisme exclusivement visuel où la présence du corps est superflue (voir les photographies d’exposition sans visiteurs). Ex. le MoMA à New York. Le White Cube s’impose, mais s’adapte aussi, laissant pénétrer le contexte (Jean Cassou au MNAM à Paris) ; le corps (« faire prendre pied, faire prendre corps » dans *Le Musée des beaux-arts auquel je rêve* [1986] de Rémy Zaugg) ; la vie (« un endroit où l’on se sent chez soi, où l’on ose discuter, rire » pour Sandberg, *Nu, midden in de xx^e eeuw*, 1959). ♦ **5 °** *Des alternatives déconsidérées* : à Hanovre, Alexander Dörner propose des *Stimmungsräume*, des salles dont le dispositif scénographique restitue les modes de perception propres à chaque période. Ex. le *Cabinet abstrait* (1927) de Lissitzky. À New York, au Museum of Non Objective Painting, Hilla Rebay transporte les visiteurs dans l’univers spirituel et la quête d’œuvre d’art totale des artistes abstraits grâce à des œuvres accrochées très bas pour des visiteurs confortablement assis sur des canapés, une lumière atmosphérique, la diffusion de musique, et même d’encens. ♦ **6 °** *Commissaire artiste* ? : avec Harald Szeemann, l’exposition n’est plus seulement une question d’accrochage mais une « aventure », « une collaboration » avec des artistes dont il a pressenti « l’intensité des inten-

tions » et devient un moyen d’expression (documenta 5, 1972). Position critiquée par certains artistes : « l’exposition de l’exposition comme œuvre d’art » (Daniel Buren, « Exposition d’une exposition », 1972). Revendiquant la dimension créative de leur fonction, certains commissaires ont pu se définir comme des « auteurs d’expositions » (Éric Troncy, « La satiété du spectacle », in *Coolustre*, 2003). En cela, le commissaire peut parfois rivaliser avec l’artiste. ♦ **7 °** *Artistes commissaires* ? : nombreux sont les artistes, Sécession viennoise en tête, qui font de l’exposition une œuvre d’art totale collectivement conçue. Ex. les provocations de Dada, les mises en scène des surréalistes, les espaces de démonstration des constructivistes, les espaces participatifs de ZERO, du GRAV, des Nouveaux Réalistes, etc. À ces expositions collectives constituant souvent de véritables *environnement* s’ajoutent les expositions-œuvres individuelles, traduisant de manière radicale les conceptions esthétiques, sociales ou philosophiques d’un artiste particulier. Ex. *La spécialisation de la sensibilité à l’état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (dite *Le Vide*) d’Yves Klein (galerie Iris Clert, Paris, 1958) à laquelle répond *Le Plein* d’Arman (*ibid.*, 1960). Qu’elle soit polygraphique ou monographique, l’exposition-œuvre est originale mais aussi éphémère. Imaginée pour des circonstances spécifiques et un espace donné, elle est le manifeste de la liberté et de l’audace artistiques. ♦ **8 °** *Artistes curateurs* ? : renouant avec l’ancienne fonction

du tapissier, certains artistes ont endossé le rôle de curateur (de *curare*, « prendre soin ») pour proposer leur propre regard sur des collections muséales. Ex. Andy Warhol, *Raid the Icebox, I* (1969), John Cage, *Rolywholyover A Circus for Museum* (1993), Christian Marclay, *Ensemble* (2006), Trisha Donnelly, *Artist's Choice* (MoMA, 2013). Il s'agit alors pour l'artiste-curateur de fournir au public la démonstration d'une méthode originale de présentation des œuvres et/ou des objets, d'une sélection inédite, de rapprochements inattendus, souvent à rebours des normes muséales. Certains artistes curateurs, tel Fred Wilson à la Maryland Historical Society de Baltimore, ont ainsi pu exhumer des réserves des items jusque-là ignorés par les conservateurs, éclairant l'histoire locale d'un jour nouveau (voir *Mining the Museum*, 1992). ♦ **9°** *Quel avenir pour l'exposition ?* : en 2003, un commissaire d'exposition, Jens Hoffmann, et un artiste, Carsten Höller, lançaient un programme de discussions intitulé « The Next Documenta Should Be Curated by an Artist » à propos de la place des artistes dans ce qu'il est convenu d'appeler les « méga-expositions » à l'ère de la globalisation. Près de vingt ans plus tard, alors que les biennales d'art contemporain se sont multipliées dans le monde entier, ce sont pour la première fois des artistes qui ont été choisis comme commissaires de la 15^e documenta, la plus importante de ces « méga-expositions » (quinquennale à Cassel depuis 1955). Bousculant les usages et les valeurs de ce type de manifestation, le col-



Journée d'étude *L'exposition et son remake* organisée par la promotion 2019–2020

lectif indonésien ruangrupa a voulu faire de sa documenta moins un panorama de l'art actuel qu'un espace de partage entre artistes et public. Préférant la fluidité des échanges au statisme des accrochages, la participation à la contemplation, ruangrupa et les innombrables contributeurs au « réseau » informel de cette édition ont marqué un tournant significatif dans les pratiques de l'expo-

sition. Retournant le célèbre énoncé d'Harald Szeemann (*Quand les attitudes deviennent forme*, Berne, 1969), les artistes-commissaires de la documenta de 2022 ont montré que les *formes étaient devenues attitudes*. Si cette « anti-exposition » a divisé l'opinion et la critique, au point qu'on a pu prédire que jamais plus la documenta ne deviendrait « comme avant » (Jason Farago, « The World's Most Prestigious Art Exhibition Is Over. Maybe Forever », *The New York Times*, 2022), elle n'en a pas moins prouvé que l'immuable fonction de l'exposition était de servir de caisse de résonance aux préoccupations culturelles, sociales et politiques du temps présent. ♦ **10°** *Dans le cadre du master* : depuis 2018, nous clôturons nos séminaires par une journée d'étude commune, fermée au public, sur un sujet qui couvre la période longue des XX–XXI^e siècles, dans la mesure du possible en invitant un artiste dont le travail fait écho aux questions abordées. Ex. la Biennale de Venise. Invité : Xavier Veilhan (2018–2019) ; les reconstitutions d'exposition. Invité : Michel Aubry (2019–2020) ; les expositions à protocole (2020–2021) ; la documenta (2021–2022) ; la Biennale d'Istanbul, initié par Alessandro Gallicchio. Invité : Carlos Casas (2022–2023).

Par Valérie Mavridorakis et Isabelle Ewig, respectivement professeure et maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université

EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE

♦ **Exposition** Subst. fém. : action de disposer de manière à mettre en vue. ♦ **Photographie** Subst. fém., du grec *φῶς, φωτός* « lumière » avec l'élém. *-γραφία* (v. élém. formants *photo-* et *-graphie, -graphie, -graphique*).

1° Ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une image sur une surface photosensible. Cit. « Mes images ne sont intéressantes ni en elles-mêmes ni par le sujet. Ce ne sont qu'une collection de “faits” ; mon livre ressemble plus à une collection de ready-mades. » (Ed. Rusha, 1965) ; « Nous essayons, à l'aide de la photographie, d'ordonner [des] formes et d'en permettre la comparaison. Pour ce faire, les objets doivent être isolés de leur contexte et libérés de toute association : en quelque sorte neutralisés. » (Bernd et Hila Becher, 1976) ; « [La photographie] n'avait aucun style, aucune composition, elle ne jugeait pas, elle me libérait de mes expériences personnelles. D'emblée, elle n'avait rien, c'était une image à l'état pur. Voilà pourquoi je désirais l'avoir, la montrer, non pas pour l'utilisation comme support de la peinture, mais pour me servir de la peinture comme moyen photographique. » (Gerhard Richter, 1972). ♦ **2°** Photographie

+ exposition : exposer des objets deux fois. À partir des années 1960, on voit apparaître sur les murs des galeries ou dans des publications des images photographiques sans qualités plastiques revendiquées. Ce ne sont pas des œuvres d'art mais de simples documents. Puis, à partir des années 1970, des images photographiques revendiquées comme œuvres autonomes coïncident avec l'apparition de formes critiques intégrant l'image photographique. ♦ **3°** *Dans le cadre du master* : des séances théoriques sur l'histoire de ces expositions de la photographie ont trouvé un prolongement au sein d'« expériences artistiques » (voir Tosani, *infra*). Ces échanges autour du médium ont fait émerger une pensée ouverte sur les formes de l'exposition à travers des collaborations interpersonnelles qui perdurent aujourd'hui.

Par Guillaume Le Gall, professeur en histoire de l'art contemporain à l'université de Lorraine

EX SITU

Promo. 2017–2018 ♦ **Expo.** *Partout, mais pas pour très longtemps*
Cassandra Langlois ♦ **Stage + 1^{re} embauche** Centre national des arts plastiques ♦ **Fonction actuelle**

Curatrice et chercheuse indépendante, doctorante à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne
Simona Dvorák ♦ **Stage** Musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, service Création contemporaine et prospective ♦ **1^{re} embauche** Département Culture et Création, Centre Pompidou ♦ **Fonction actuelle** Curatrice indépendante, chargée de la programmation, de la prospective et de l'innovation sociale au département Culture et création du Centre Pompidou

« ex situ » est une plateforme curatoriale que nous avons créée en 2018, à la sortie du master professionnel « L'art contemporain et son exposition ». Elle invite plusieurs artistes et théoricien-ne-s à réfléchir autour d'un sujet donné lors de sessions aux temporalités variables. En s'intéressant aux impacts de la société contemporaine sur les pratiques artistiques, elle travaille sur des questions relatives aux méthodologies alternatives de l'exposition.

Le terme « ex situ » correspond au déplacement d'un élément hors de son milieu naturel. Cette attitude « nomade » fait écho à la « vitesse absolue » de Deleuze : la *vitesse absolue* se situe entre deux points, c'est la vitesse des nomades qui se trouvent « dans » le milieu. Les nomades ne sont ni passé, ni avenir, mais devenir.

Le philosophe italien Giorgio Agamben est l'auteur de *La communauté qui vient – Théorie de la singularité quelconque*, un ouvrage dans lequel il décrit la prise de

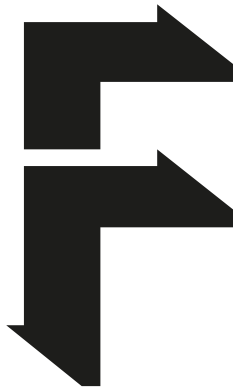


Flora Bouteille, rencontrée à l'ENSBA de Lyon, a réalisé *TotalBodyControl n.2* à l'occasion du lancement de la plateforme curatoriale ex situ en République tchèque à l'(A)VOID Floating Gallery, Prague, le 2 décembre 2018. *TotalBodyControl n.2* est une recherche autour de la traque des corps à l'ère numérique, directement inspirée par des lectures telles que *Les chasses à l'homme* de Grégoire Chamayou ou *Gouverner par la dette* de Maurizio Lazzarato

contrôle politique de l'individu. Pour lui, cette communauté qui vient est à venir, sans jamais encore être là : disséminée, temporaire et nomade.

La communauté qui vient est également le titre que nous avons souhaité donner à la première session de recherche organisée par ex situ de 2018 à 2021. Flora Bouteille (FR, 1993), Michala Júlínyová (SL, 1991), Victor Yudaev (RU, 1984), Rudolf Samojěl (CZ, 1987) sont les quatre artistes que nous avons convié-e-s. À certaines occasions, d'autres artistes et commissaires nous ont rejoints.

Des « gestes curatoriaux » (présentations de performances, expositions de courte durée, résidence...) ont rythmé la session entière. Ils ont été organisés en collaboration avec l'(A)VOID Floating Gallery (espace d'exposition à Prague), Le Bonnevalle (micro-centre d'art à Noisy-le-Sec, France), le Teatro Mella (La Havane, Cuba), Polymorphe corp. (lieu de résidence à Cérilly, Auvergne), le Centre tchèque de Paris ou encore La maison de l'ours (Paris).



FERRAND, Lou
MAIGNAN, Liza
PORRO, Katia

Promo. 2018–2019 ♦ **Expo.** *L'Almanach des aléas*
Lou Ferrand ♦ **Stage** Au près du curateur indépendant Guillaume Désanges ♦ **1^{re} embauche** Assistante curatrice de Rebecca Lamarche-Vadel pour la Biennale de Riga (2020) ♦ **Fonction actuelle** Curatrice et autrice indépendante ♦ www.instagram.com/louverrante
Liza Maignan ♦ **Stage** Au près du commissaire indépendant François Piron et palais de Tokyo ♦ **1^{re} embauche** Fondation d'entreprise Ricard ♦ **Fonction actuelle** Curatrice indépendante et directrice de la galerie Florence Loewy (2020–) ♦ www.lizamaignan.fr ♦ www.instagram.com/lizamaignan
Katia Porro ♦ **Stage** Kadist ♦ **1^{re} embauche** Fellowship, Kadist ♦ **Fonction actuelle** Directrice artistique, In extenso/La belle revue (2021–) ♦ www.inextensoasso.com ♦ www.katiaporro.com

« *All friendship is political* »

Depuis 2018 et notre rencontre sur les bancs de la salle Cassou au Centre André-Chastel, nous sommes deve-

nues amies, nous avons travaillé ensemble, co-écrit des expositions ou des textes à plusieurs, avons par moments (et malgré nous) été rivales, avons essuyé nos larmes respectives et confronté nos visions de l'art, parfois dans la dispute, souvent dans l'enrichissement mutuel. Si nous devions partager nos parcours professionnels respectifs et communs en l'espace de ce court texte, nous omettrions des détails. Des détails qui peuvent sembler infimes, mais qui n'en sont pas moins cruciaux pour savoir où nous sommes et qui nous sommes aujourd'hui. Depuis notre diplôme, nous avons chacune fait de nombreux allers-retours entre plusieurs missions indépendantes et rencontres plus ou moins réussies avec les institutions, encouragements et découragements, confiance et peur.

Écrire un semblant de manifeste à partir de ces expériences partagées serait peut-être prématuré, mais nous disposons néanmoins des outils nécessaires pour répondre à certaines questions et idées émises par nos prédécesseurs-ses. En 1997, le curateur Bob Nickas écrivait une liste de vingt-cinq conseils à l'attention de jeunes commissaires. En 2003, Stéphanie Moisdon-Tremblay répondait à ces conseils, dans son texte « J'embrasse pas¹ ». Souhaitant réfléchir à une forme manifeste qui révélerait nos positionnements respectifs, nous avons à notre tour répondu à Nickas, vingt-cinq ans plus tard.

1. *Vous ne pouvez pas exposer une œuvre d'art sans une bonne raison. Faire cela revient à enlever un objet. Tout texte que vous écrivez n'est, par là même, qu'une*

demande de rançon. Exigez vos honoraires en billets non marqués, et en coupures n’excédant pas 20 \$.

Un-e magicien-ne ne révèle jamais ses fourberies, pas plus qu’un-e cuisinier-ère ses recettes secrètes.

2. N’exposez jamais, absolument jamais, une œuvre d’art dans une exposition à laquelle l’artiste a refusé de participer. À moins que l’artiste soit mort-e, sans ayant-droit, et que vous ne croyiez pas sincèrement à la vie après la mort.

Respectez quand les artistes ne succombent pas à l’instrumentalisation des curateur-ice-s. Mais n’oubliez pas que montrer l’œuvre d’un-e artiste décédé-e vous fera toujours épargner beaucoup de temps et de stress.

3. Vous ne pouvez pas naviguer sans une ancre.

On ne peut pas non plus naviguer dans le monde sans avoir plus d’un tour dans sa manche.

4. Lorsque vous placez le travail de deux artistes en relation l’un-e avec l’autre, évitez les éléments picturaux donnant une troisième dimension. Si un-e artiste veut construire une clôture et la disposer sur le sol devant sa peinture de paysage, il-elle peut sûrement le faire par elle-lui-mêmes. Votre mise en scène n’est rien de plus qu’une déformation. La troisième œuvre hybride est un mythe.

Un mythe peut-il être un fait rare? (every curator’s dream)

5. Placez près l’une de l’autre des œuvres qui, même dans un million d’années, ne donneraient pas l’impression de former une paire. Vous ne l’aurez probablement pas vu

auparavant, mais si un espace suggestifs’ouvre entre elles, personne ne sera censé savoir que c’était un coup tiré à l’aveugle.

À l’image des livres, qui parlent entre eux la nuit, il faut faire pratiquer aux œuvres un peau-à-peau nocturne qui crée des affinités électives.

6. Vous n’avez pas besoin d’autorisation pour participer à la culture.

De même que « l’impossibilité de combattre l’État est une rumeur répandue par l’État » (Audre Lorde citée par Sarah Schulman citée par Ramaya Tegegne), il semble en effet qu’attendre une autorisation pour participer à la culture soit une rumeur répandue par la culture.

7. N’allez aux vernissages que si vous êtes invité-e.

Pas si sûr – cf. le point précédent (il est possible que plus jeunes, il nous soit déjà arrivé de rentrer par l’issue de secours ou de mettre un coup de pied dans la porte d’une église vénitienne). Assumez maintenant que vous espérez ne pas être invité-e pour rester chez vous.

8. Si vous couchez avec un-e jeune artiste, vous devez être convaincu-e que son travail présentera un intérêt pour d’autres, et ce pendant plus d’une saison. Une fois que tout est dit et fait, c’est au tour de l’exposition d’être bien montée.

Pas sûr qu’il s’agisse de spéculation ici ; même si on nous avait dit qu’il s’agit de l’une des prérogatives pour être un-e bon-ne curateur-ice, il semble que l’amour ait ses raisons. . .

9. À propos des années 60, Andy Warhol affirma une

fois qu’ « on n’était jamais sûr-e de savoir si l’on allait connaître la personne en face de soi ou la drogue qu’elle prenait ». Pensez-y quand on vous offre du tranquilisant pour chat.

À propos des années 2020 – 2021 – 2022 – . . . , souriez sous vos masques et rappelez-vous que votre voisin-e de table célèbre aussi certainement ses propres échecs.

10. La seule raison de dire à quelqu’un que vous avez aimé son exposition est de l’avoir vraiment aimée.

C’est comme pour les gens qu’on aime, non ?

11. Gardez pour vous vos opinions sincères sur ceux qui écrivent les comptes rendus d’expositions. Sans quoi, vos expositions seront démolies ou ignorées dans la presse locale, de même que les artistes que vous soutenez. Le journalisme objectif et la vengeance mesquine ne sont pas entièrement incompatibles.

Ne gardez jamais vos opinions sincères sur ceux avec qui vous travaillez. Elles sont les fondements de votre pensée collective. Épargnez-vous des qu’en-dira-t-on.

12. Les cadeaux des artistes ne sont acceptables que si le geste témoigne d’une appréciation sincère de quelque chose que vous avez fait, et non de ce que vous allez faire. Les cadeaux ne doivent pas être des pots de vin.

Si un-e artiste vous offre un cadeau, et plus précisément une œuvre, en vous proposant d’en faire une sorte d’autel auquel ajouter des éléments de votre choix, ne mettez jamais de nouilles ramen à l’intérieur, geste qui attire les mites et vous oblige à détruire l’œuvre pour tou-

jours (déjà expérimenté par l’une d’entre nous).

13. Les artistes que vous avez personnellement soutenu-e-s pendant des années et qui ne vous donnent rien sont indignes.

Même si les cadeaux ne sont jamais vraiment neutres, nous croyons en un désintérêt possible du don, voire une économie affective possible du don/contre-don.

14. L’expérience doit être trouvée dans le quotidien, dans le monde dans lequel nous vivons. Les retraites monacales à Pasadena et New Haven sont des symptômes de repli sur soi. Agitez le drapeau blanc et allez vous coucher.

Et pourtant, par moments, l’envie de disparaître semble assez furieuse. . .

15. L’inconscient doit être exploré minutieusement en tant que seul lieu de vérité magique accessible sans frais, nuit après nuit. Souvenez-vous, le moment du rêve est en prime time.

Vos pires cauchemars sont, sans aucun doute, l’incarnation de vos meilleures expositions.

16. Si vous n’avez pas la télé, procurez-vous en une. . . et faites semblant de regarder tous les documentaires sur Arte alors qu’en réalité vous avez regardé Euphoria sur Stremio pendant une journée entière.

17. Lorsque vous êtes payé-e au mot pour écrire, gardez à l’esprit que les notes de bas de page ne comptent pas.

Sachez que le nombre de mots est toujours plus élevé sur Pages que sur Microsoft Word.

18. Exigez de recevoir la moitié de l’argent avant même

d’avoir présenté le moindre bout de papier, et si vous n’obtenez pas un bon cachet, vous êtes foutu-e.

« Qu’est-ce qui peut nous faire prononcer les mots magiques “Je ne peux pas” ? Faut-il un burn-out pour nous arrêter ? Le fait de prononcer les mots “Je ne peux pas” constitue-t-il ou confirme-t-il déjà un burn-out, un échec, justifiable uniquement si notre corps authentifie notre incapacité en refusant de fonctionner ? Comment pourrions-nous redonner de la dignité au “Je ne peux pas” ? Comment éviter de se retrouver dans une situation où le “Je ne peux pas” serait simplement perçu comme une position passive-agressive de déni ? Autrement dit, comment pouvons-nous accepter le “Je ne peux pas” sans nous priver de notre potentiel d’action ? » écrit Jan Verwoert dans « Exhaustion and Exuberance ² ».

Peut-être la réponse à ces questions est-elle strictement liée à la rémunération.

Pouvoir exiger la moitié de l’argent signifierait ainsi qu’on nous a offert de l’argent pour faire ce que nous faisons.

19. La vie n’est pas une performance.

La vie dans une société de la performance, elle, l’est. Allez vous coucher et politisez vos rêves !

20. Si vous organisez des expositions et que vous êtes également artiste, il vous est absolument interdit, et ce dans n’importe quelle circonstance, de vous inclure dans vos propres expositions. Ceux qui le font devraient être flagellé-e-s les fesses à l’air en place publique.

À moins que les honoraires des artistes soient plus conséquents que les vôtres, auquel cas, faites appel à l’art conceptuel pour justifier de votre magouille.

21. Le public – c’est une règle intangible – n’aime pas l’art public.

Nous ne pouvons nous dissocier de réseaux qui seraient simultanément économiques, politiques, culturels, scientifiques, substantiels, émotionnels et publics. Le public qui n’aime pas l’art public est un public qui se résiste à lui-même. (Cela étant dit, dans ce cas de figure, il est possible que nous résistions également à nous-mêmes).

22. « L’art c’est ce qui change ce qu’on attend de l’art. »

Alors faites de l’art à partir de vos histoires d’amour malheureuses, sublimez vos peines en plaisirs et faites-en profiter autrui.

23. Peu importe la gravité de vos crimes – financiers, éthiques ou intellectuels – tout le monde a neuf vies dans le monde de l’art. Le pardon chrétien se porte bien. Amen.

« La plus grande force ? / accomplir un crime / avec la certitude de le nier / devant tout le monde », écrivait Laure.

Vivement que nous en soyons à notre neuvième vie.

24. Essayez de vous rappeler que vous êtes en train de jouer, que vous n’avez pas toutes les cartes en main, et qu’au bout du compte chacun-e d’entre nous retournera à la poussière. Ainsi vous allez devenir de plus en plus fin-e et friable. Et après ?

Life's a gamble... Certes, il est possible que nous n'ayons pas forcément toutes les cartes en mains, mais il semble que tricher ait toujours été une option.

25. *Si tout le reste échoue, prenez du bon temps et allez tout foutre en l'air.*

L'essentiel est de ressentir le vertige de la tentative, la poésie du bégaiement. En restant ensemble, parce que c'est peut-être finalement tout ce qui importe.

1. Stéphanie Moisdon-Tremblay, « J'embrasse pas », in *Cooluste – Trois expositions d'Éric Troncy*, Les Presses du réel, Paris, 2003, p. 166 – 173.

2. Jan Verwoert, « Exhaustion and Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform », in Julieta Aranda, Kaye Cain-Nielsen, Brian Kuan Wood, Stephen Squibb, Anton Vidokle (dir.), *What's love got to do with it?*, eflux journal, Sternberg Press, Berlin, 2017, p. 205 – 245.

FORTI, Beatriz

Promo. 2018 – 2019 **Expo.** *L'Almanach des aléas*

♦ **Stage** Fondation Cartier pour l'art contemporain

♦ **1^{re} embauche** FRAC Centre-Val de Loire ♦ **Fonction actuelle** Chargée de la production d'expositions à la Fondation Cartier ♦ *www.fondationcartier.com*

Ce master se conclut par une exposition qui est organisée par les « élèves-commissaires » présentant les œuvres des « élèves-artistes » orientés par des « enseignants-professionnels ». La double casquette de chaque participant à cette « exposition-projet » est l'atout de cette formation.

Étant en reconversion de l'architecture vers l'art contemporain, j'ai largement bénéficié des enseignements dispensés et de ses applications à l'occasion du stage et de l'exposition de fin d'année. Je retiendrai aussi les nombreuses rencontres favorisées par le master.

D'abord avec les onze autres élèves, avec qui nous avons eu, dans la salle Cassou du Centre Chastel, des échanges animés sur l'art contemporain, le projet, notre collectif *milo*, mais aussi sur la vie, sur nos différents pays et cultures. Ensuite, les échanges avec les artistes et, en particulier, avec ceux choisis pour exposer à la Fondation Ricard. Je pense notamment à l'artiste Romain Bobichon

dont j'ai eu le plaisir de découvrir le travail et le privilège de l'accompagner pour la réalisation de son œuvre.

Des échanges ont aussi eu lieu au moment du mémoire. J'ai profité de ce temps pour contacter des acteurs culturels dont j'appréciais déjà le travail, et discuter avec eux. Autour de la pratique curatoriale dans des *artist-run spaces*, j'ai pu échanger avec la commissaire brésilienne Fabiana de Moraes, avec les artistes responsables de l'espace Julio, Maria Ibanez Lago et Constanza Piaggio, avec l'artiste chercheuse et collaboratrice de Glassbox, Sabrina Issa, avec Wagner Morales, un des fondateurs de la galerie La Maudite, avec la critique d'art et commissaire indépendante Pauline Lisowski et avec Thomas Delamarre, commissaire à la Fondation Cartier que j'ai assisté pour l'exposition *Jeunes Artistes en Europe. Les Métamorphoses*.

J'en profite pour dire un grand merci à chacune et chacun d'entre eux pour les discussions fructueuses. Depuis, j'ai continué pour mon plus grand plaisir d'y recourir, quand j'ai été chargée d'exposition au FRAC Centre-Val de Loire, dans mes pratiques curatoriales avec le collectif *milo*, et à la Fondation Cartier où je suis désormais chargée de la production des expositions.

Ces rencontres m'ont appris le propos de ce métier : écouter et comprendre l'autre, apprendre de ses intentions, collaborer pour créer un message partagé. Cette réciprocité est fondamentale et c'est à nous de la maintenir active.



GARNIER, Claire

GUELAUD, Pauline

Promo. 2005 – 2006 ♦ **Expo.** *Veuillez patienter – Please Wait – Espera por favor*

Claire Garnier ♦ **Stage** Centre Pompidou, sous la tutelle de Laurent Le Bon (préfiguration du Centre Pompidou – Metz) ♦ **1^{re} embauche** Centre Pompidou, service des collections ♦ **Fonction actuelle** Directrice de la production du Centre Pompidou (2021 –)

Pauline Guelaud ♦ **Stage + 1^{re} embauche** Mission pour l'art contemporain, direction générale, musée du Louvre ♦ **Fonction actuelle** Chargée de mission pour la commande artistique, délégation aux Arts visuels, ministère de la Culture (2018 –)

*Heartbeat,
hommage à Marie*

Nous arrivions d'horizons différents, mus par la même passion pour l'art contemporain, l'ambition de pouvoir en vivre, avides de tout apprendre et convaincus de déjà tout savoir. Nous n'étions pas préparés à de telles rencontres, des amitiés qui dureraient malgré l'éloignement, plus tard, de nos parcours : nous serions toujours ame-

nés à nous croiser. Cette année de DESS – ou master 2 ? la mue était en cours – a été l'une des étapes-clés de nos vies, l'alchimie fondatrice qui a impulsé nos parcours professionnels comme on donne un bon coup d'accélérateur, et qui maille aujourd'hui encore notre réseau. Nous étions douze, nous voilà onze. Sur le chemin, Marie Bottin nous a quittés, prise à la vie. Son départ nous a tous profondément choqués. Appels entre nous, souvenirs du voyage à Berlin, de nos confidences et de nos réflexions sur l'art, nuit et jour, jour et nuit... Impuissance. « *Please Wait* » disait notre exposition de fin d'année ; mais parfois la vie n'attend pas.

Nos chemins avec Marie s'étaient éloignés, parfois nous nous croisions dans un vernissage. Elle était grande, très belle, d'une famille de musiciens, spécialiste de Nan Goldin, plus tard directrice artistique, toujours dans le domaine de la photo. C'est ici que l'image de nos vingt-deux ans s'arrête, dans son regard immense bleu azur. Dix-sept ans plus tard, il reste présent dans les liens précieux de confiance que nous entretenons avec nos anciens camarades et ceux qui nous ont succédé... Le DESS est cette grande communauté d'alumni que l'on rencontre au fil des projets artistiques et, de nouveau, stagiaires ou jeunes recrues que l'on choisit car ils ont cet enthousiasme impertinent qui nous animait à nos débuts. Aujourd'hui, nous ne sommes pour la plupart pas commissaires, ou alors par intermittence ; plus important est d'avoir été bien armés pour nous réaliser. Que chacun aime ce qu'il

fait, s’y reconnaisse, animé par le sentiment rassurant d’assurer des missions éminemment utiles à la société, en faveur de la création : ne serait-ce pas là l’essentiel ?

GESTION (DE PROJET CULTUREL)

Subst. fém., du latin *gestio*, « action de gérer, exécution ». ♦ **Syn.** Faire pour de vrai. ♦ **Ant.** Rester au stade de l’idée.

1 ° Ensemble des techniques et des ressources pour administrer une organisation ou mettre en œuvre un projet. ♦ 2 ° *Dans le cadre d’un projet culturel* : outils et compétences permettant d’aboutir à la réalisation pratique, organisée et réussie d’une exposition, d’un festival, d’une résidence, d’un cycle de projections, de performances ou de conférences, d’un projet d’édition, d’un programme de médiation, etc. La gestion de projet culturel s’appuie notamment sur un bon sens de l’organisation et un vaste ensemble de réglementations, de documents comptables et administratifs, de dossiers de présentation, de subvention et de partenariat, de calendriers prévisionnels, de recherches de financement, d’identification de prestataires, de suivis logistiques et de production, de plans de communication, de formulaires, de contrats, de devis, de factures, de polices et de certificats d’assurance, de

fiches techniques, de logiciels, de tableaux et de documents partagés, de *to-do lists* successives, de *post-it* égarés, retrouvés et de nouveau égarés, de nombreux e-mails à traiter, de relances à faire, de stress, de maux de tête et de soulagements, d’impressions d’avancer et de reculer sans cesse, d’une bonne dose d’anticipation mais surtout, de petites et de grandes satisfactions personnelles et collectives. ♦ 3 ° Partie la moins artistique et théorique de la vie d’un-e commissaire d’exposition, néanmoins palpitante et essentielle pour concrétiser ses rêves les plus fous.

Par Anna Labouze et Keimis Henni, fondateurs d’Artagon et co-directeurs des Magasins généraux

GOY, Bernard

Professeur associé 2005 – 2006
♦ **Enseignement** Exposer l’art contemporain : de la théorie à la pratique
♦ **Expo.** *Veillez patienter – Please Wait – Espera por favor* (2006) ♦ **Fonction** Directeur du FRAC Île-de-France (1993 – 2005) ♦ **Fonction actuelle** Conseiller pour les arts visuels, DRAC Grand Est – ministère de la Culture (2007 –)

Fragments d’un heureux moment

À Marie

Un ami professeur des universités me disait un jour qu’il lui arrivait parfois, en fin d’été, d’avoir le trac de l’acteur à l’idée de se retrouver, quelques jours plus tard, face à des inconnus dans l’attente de ses premiers mots : aurait-il, à nouveau, à ce moment précis, quelque chose à leur dire ? Un autre professeur dont j’ai suivi les cours pensait, pour sa part, que le meilleur enseignant devrait idéalement ne rien dire du tout, maître silencieux du *Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse, ou *Maître ignorant* de Jacques Rancière.

S’agissant d’un séminaire de master professionnel portant sur les pratiques curatoriales dans les années 2000, bien qu’on s’appuie sur la transmission de connaissances nécessaires, ce qui se joue à cet endroit est peut-être moins un cours qu’une performance, dont les étudiants ne sont pas le public mais les actrices et acteurs.

Séminaire à l’université, workshop dans une école d’art, il s’agit bien de créer collectivement une situation originale où s’inventent les rôles de chacune et chacun, enseignant inclus, bien qu’en retrait relatif pour sa part ; expérience étrange que voir ainsi diffracté un continuum que l’on croyait connu : le commissariat d’exposition, de la conception à l’achèvement.



Séance d’accrochage de l’atelier P2F avec Bernard Goy, Aude Planterose et Marie Bottin en 2006

Or on voit autrement et mieux ensemble, à partir de plusieurs points de vue.

En me remémorant l’heureuse expérience du master, c’est une œuvre de David Claerbout qui me vient à l’esprit, *Sections of a Happy Moment*, 2007. À peine postérieure à notre exposition, cette œuvre aurait pu y figurer pour sa relation singulière à la temporalité, mais l’analogie entre l’œuvre et la formation du master va au-delà. L’œuvre vidéo de Claerbout est un diaporama dont les images se succèdent en un très lent fondu-enchaîné. Plusieurs personnes, que l’on suppose membres d’une famille, sont réparties en une composition quasi picturale sur une place ensoleillée. Chaque regard converge en un point central, à quelques mètres du sol : un ballon d’enfant en suspension.

Le passage est presque insensible d’un point de vue à un autre. La succession des images fixes diffuse le sentiment d’un temps non pas arrêté mais très concentré, un temps ralenti mais à l’inverse de l’ennui ou de la passivité, un temps ramassé un peu comme celui de l’athlète à l’instant précis où s’engage le mouvement inaugural de l’épreuve, alors que tout est encore possible, bien que déjà s’amorce le mouvement suivant. Le ballon retombera, cependant l’attention collective apportée aux instants présents leur confère une valeur sans lien direct avec leur finalité inéluctable.

Les semaines de rencontres régulières et intenses du master se sont déroulées sur un mode analogue, il me

semble, inconfortable et stimulant à la fois, en raison de l’échéance mais avec la découverte du temps singulier qui la préparait, pour un groupe d’étudiantes/étudiants et curatrices/curateurs, encore apprenants mais déjà attendus à l’orée de l’autorité.

En 2021, on entend beaucoup l’expression « fonctionner en mode projet », ce qui la plupart du temps signifie dans l’urgence et sans méthode. Or pour les artistes comme pour les curatrices/curateurs, c’est différent : le point commun, c’est évidemment d’accepter que le but n’a pas de forme établie avant que celle-ci ne se trouve, qu’elle se justifie dans l’espace physique et sémantique, un peu comme un texte dans la page. C’est aussi accepter à tout instant des troubles dans le parcours, la sérénité, voire la force de Coriolis. . .

Ainsi, sans avoir été prévue en amont, à la suite d’une initiative audacieuse de membres du groupe, une programmation de vidéo artistique, sans doute parmi les plus vues des années 2000, s’organisa dans un espace restreint mais ouvert aux quatre vents, où passèrent et s’arrêtèrent 80 000 personnes par jour, sous un écran géant de la gare Montparnasse.

Il y a quinze ans, l’expression « intelligence collective » était moins fréquente qu’aujourd’hui, c’est pourtant je crois ce que nous avons expérimenté, le terme intelligence pouvant être entendu dans le sens français, compréhension, mais également au sens anglophone, mise en relation. Pas vraiment professeur, enseignant à des



David Claerbout, *Sections of a Happy Moment*, 2007, vidéo noir et blanc sonore, 26 min. Collection FRAC Alsace

1. Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Seuil, 2009.

étudiants qui ne l'étaient plus vraiment, dont certaines et certains avaient déjà une expérience professionnelle, ensemble nous avons dû nous situer les uns en relation avec les autres dans nos fonctions respectives, nos âges, etc. Aujourd'hui c'est une joie de se retrouver en tant que collègues au détour des nominations.

La coopération élargie, la recherche, non dogmatique, assignée à aucune rentabilité immédiate et privée, l'ouverture à la fantaisie et la légèreté, sont quelques souvenirs parmi d'autres. Dans ce master créé par Serge Lemoine qui a bien voulu m'y associer, conduit avec exigence et bienveillance par Isabelle Ewig et Guillaume Le Gall, il y a quelque chose d'initiatique, un peu dans l'esprit du collège de Coqueret. Alors que la question anthropologique de la place et du rôle de l'humain dans le monde vivant est posée et se retrouve massivement dans les problématiques des jeunes artistes, au féminin en particulier, un concept invariant de toutes les formes initiatiques revient souvent, c'est le seuil.

Au lieu d'une rupture, d'une étroitesse, d'un non-lieu, le master de l'université de Paris-Sorbonne (Paris-IV) élargit le seuil à une année de rencontres, de réflexions approfondies sur les enjeux de l'exposition, donc de l'art, donc de la condition et du statut d'artiste, etc.

Cette formation à un métier l'est aussi à une situation dans la vie, à laquelle finalement se résument les professions d'artistes et commissaires, « s'accomplir dans l'incertain ¹ ».

GRAFTIEAUX, Marie

Promo. 2004–2005 ♦ **Expo.** *Plurielles*³ ♦ **Stage** Maison populaire de Montreuil ♦ **1^{re} embauche** Coordinatrice de l'Association nationale des directeurs de FRAC (ancien nom de « Platform. Réseau des Fonds régionaux d'art contemporain ») ♦ **Fonction actuelle** Responsable du Bureau des arts plastiques de l'Institut français d'Allemagne (2019–) ♦ www.institutfrancais.de/fr/allemande/culture/art-architecture/bureau-des-arts-plastiques

Je constate souvent avec surprise à quel point ma mémoire semble arbitraire quand elle sélectionne les bribes de mes expériences passées. Pourtant, elle est étonnamment fiable pour capturer leur essence. Dans le cas précis de mon année de DESS, c'est la toute première rencontre avec l'équipe enseignante qui retient mon attention. C'était le jour de l'entretien, celui qui allait être décisif pour savoir avec qui, où, et même si j'entamerais un dernier cycle d'études. La discussion se déroulait de manière ordinaire et m'apportait plus de doute que de sérénité. Je me voyais déjà répondre un « on verra bien » timoré aux interrogations de mon entourage. Puis arriva le moment de la question décisive. Serge Lemoine me demanda le

nom du remarquable musée qui venait d'ouvrir ses portes en Belgique, non loin de là où j'avais étudié jusqu'alors. J'avais bien une idée (le MACS Grand Hornu à Mons), car je m'y étais rendue sur les recommandations enthousiastes d'un professeur de licence. Mais ce musée était ouvert depuis bien plus d'un an, ce qui me faisait hésiter. J'ai tout de même donné cette réponse en expliquant mon air dubitatif, puis j'ai partagé mes impressions de ladite visite. Les quelques sourires bienveillants sur les visages des jurés m'ont finalement donné confiance en quittant la salle. Ce sentiment s'est avéré justifié et s'est inscrit depuis dans ma mémoire. La question avec laquelle M. Lemoine a évalué mes connaissances laissait présager ce que m'a apporté cette dernière année de formation. Autant la transmission de la curiosité que l'acquisition d'un peu d'aplomb ont été des moteurs essentiels pour progresser dans ma voie professionnelle.

GUETTE, Henri

Promo. 2016–2017 ♦ **Expo.** *Nos ombres devant nous* ♦ **Stage** *Beaux-Arts Magazine* ♦ **Fonction actuelle** Critique d'art, membre de l'AICA, de C-E-A, et commissaire d'exposition indépendant ♦ www.henriguette.fr

Un début dans la vie

Dans le couloir, je me demandais encore si je pouvais ouvrir la porte. Je collai presque l'oreille pour savoir si le jury était passé, si l'étudiant était encore en train de défendre son travail ou s'il poussait un soupir de soulagement. Aux Beaux-Arts de Paris, les accrochages de diplôme se succèdent sans toujours laisser le temps aux non-initiés de les voir. Même avec un plan, même avec l'ordre de passage, je ne suis pas sûr de ne pas avoir manqué quelque chose cette année-là. Il y avait tant de nouveautés pour moi, tant de rencontres et de discussions prolongées jusque tard le soir que je n'ai pas vu passer le temps. J'étais souvent le premier à aller à la rencontre des artistes. Témoin de larmes et de rires, prêt à m'entendre dire de repasser plus tard ou de ne pas repasser du tout, je devais leur expliquer la raison de notre présence, les onze autres étudiants du master et moi-même. Nous n'avions pas encore de nom mais déjà nous étions en repérage, avec le projet d'une exposition de certains diplômés de l'École. À certains endroits, nous étions accueillis à bras ouverts, à d'autres il fallait se montrer persuasif.

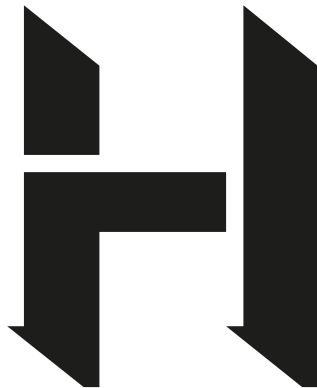
Cette semaine à suivre les diplômés, alors que je n'avais pas encore fini mon cursus universitaire moi-même laissait présager tant de choses... La liberté d'aller et venir d'un bout à l'autre de l'École, de la bibliothèque

à la cafétéria, contrastait avec la rigidité du plan de l’INHA où tous nos cours étaient donnés dans une même salle et où les croisements avec d’autres étudiants étaient rares. Personne ne me demandait ce que je faisais là, les agents de sécurité pas plus que le personnel de l’École. Je ne savais pas encore que je deviendrais familier de ce dédale de salles mais d’un atelier à l’autre, j’avais le sentiment d’être au centre d’une ruche. Je passais de l’évocation sculpturale d’un jardin brésilien de Célia Coëtte à la présentation de la Nouvelle Collection de Sarah Belhadjali, d’une présentation d’éditions remettant en cause les manuels scolaires de Lucie Planty à une vidéo aux résonances bibliques d’Adrien van Melle et soudainement, je sentais que les notions que j’avais abordées, que ce qui avait été mis en place discipline par discipline et séminaire par séminaire communiquait. Je regardais les œuvres aussi bien que les autres membres de ma promotion et nos regards se bouscuaient. Nous ne cherchions pas seulement à monter une exposition collective mais individuellement à affirmer nos sensibilités.

De cette semaine aux Beaux-Arts, je garde autant le souvenir d’attentes que celui d’une sorte d’urgence. C’était le moment où les discussions étaient les plus vives, où l’on se dévoilait le plus. J’étais du groupe celui qui avait un intérêt pour la peinture, un intérêt dont je n’avais pas moi-même conscience mais qui se révélait au fur et à mesure que je regardais les toiles dans la réserve de Nathanaëlle Herbelin. Je me rappelle de cette période où un

artiste rencontré le matin même nous proposait de le rejoindre dans un bar et où nous parlions de bien d’autres choses que de l’exposition que nous aurions aimé faire, comme s’il s’agissait de changer le monde blanc des galeries et centres d’art. Nous avions à cœur de découvrir des talents mais j’ai en premier lieu découvert ce que signifiait appartenir à une génération. Claire Le Restif nous accompagnait le jour. Elle encadrait ces premiers échanges avec une exigence et parfois une sévérité qui m’impressionnait. Sa manière d’amener les questions comme si elle était complice de la création m’a fait vraiment comprendre le rôle d’un commissaire. Avec une part de réserve, elle nous laissait douter nous-mêmes et poursuivre nos raisonnements. Je crois que c’était le meilleur moyen pour nous permettre d’observer, au-delà des œuvres, la manière dont un artiste ou un commissaire se construit.

La promotion 2016–2017 lors de la visite d’un accrochage de D N S A P aux Beaux-Arts de Paris : jeux de positions et de regards



HENRICH, Marie

Promo. 2021–2022 ♦ **Expo.** *à partir de là* ♦ **Stage** Fondation Pernod Ricard ♦ **Fonction actuelle** Chargée des publications au musée d’Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (octobre 2022–) ♦ www.mamc.saint-etienne.fr/fr

Début décembre 2021, Pascale Accoyer nous emmenait visiter les réserves du Centre national des arts plastiques dans le cadre de son cours sur la conservation et la restauration des œuvres contemporaines. Raphaëlle Romain, chargée de restauration et de conservation préventive au C N A P et ancienne étudiante du master, nous y accueillait avec quelques cadeaux : un *tote bag* et le rapport d’activité 2019 du C N A P, conçus par le studio graphique Studio Double.

Quelques semaines plus tard, nous apprenions que, grâce au partenariat qui liait nos formations, l’École des arts décoratifs avait justement invité ce duo de graphistes professionnelles à élaborer la publication qui accompagnerait notre exposition. Lors de leur première visite en salle Cassou, les graphistes ont eu la surprise de nous voir arborer les sacs ornés des motifs qu’elles avaient dessinés.

Le processus éditorial a été promptement engagé sous la supervision attentive et éclairée de Clément Dirié, professeur en pratiques et connaissances de l’édition. Mené en parallèle de la formulation de notre propos curatorial, ce travail a nourri l’exposition. Les questions soulevées à un endroit se résolvaient à un autre – c’est parce qu’il fallait ménager du temps pour imaginer une couverture que nous sommes parvenus à donner son titre à l’exposition.

Studio Double nous a présenté ses premières pistes graphiques, puis, très vite, une première maquette. S’en sont suivis maintes relectures et quelques ajustements pour finalement arriver à la fabrication de l’objet. Imprimé, tamponné, enjaqueté, le livre était prêt pour sa présentation publique le soir du vernissage !

Aujourd’hui, ce catalogue réunissant les écrits du collectif *à autre voix* sur les pratiques des artistes avec lequel-le-s nous avons travaillé se tient fièrement dans ma bibliothèque, comme le premier – j’espère – d’une longue série à l’élaboration duquel je me serais engagée, du début à la fin.

ILLOUZ, Audrey

Promo. 2003–2004 ♦ **Expo.** *100 Mona Lisa valent mieux qu’une* ♦ **Stage** Centre d’art de la Ferme du Buisson ♦ **1^{re} embauche** Centre photographique d’Île-de-France ♦ **Fonction actuelle** Commissaire indépendante, critique d’art et enseignante à l’IESA

« Ce qui se conçoit bien s’énonce clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément » ainsi va la maxime de Nicolas Boileau dans *L’Art poétique* qu’Harry Bellet nous incitait à suivre alors qu’il nous initiait à la critique d’art. Lorsque j’écris un texte, je l’entends immanquablement prononcer ces mots. Cette réminiscence est assez symptomatique de l’espace de liberté et de découverte que m’a ouvert cette formation. Lorsque j’ai commencé ce qui s’appelait encore un DESS, je faisais partie des profils dits « atypiques » bien que pourtant très académiques : un parcours littéraire bien étoffé, des cours d’histoire de l’art, mais l’art contemporain ne m’était pas familier. Si je visitais les musées d’art contemporain lors de mes pérégrinations, je n’en maîtrisais pas les us et coutumes. Je pensais qu’il fallait nécessairement être conservateur du patrimoine pour y travailler. Les personnalités que j’ai rencontrées m’ont pourtant démontré le contraire.

L’apprentissage fut aussi intense qu’intensif car j’avais enfin le sentiment d’avoir trouvé cette fameuse voie que l’on cherche si souvent vers vingt ans. Je ne voulais donc pas perdre un instant : visite de l’accélérateur de particules du C2RMF, histoire de la Colline des musées, traitement d’une œuvre infestée, fabrication de la cote d’un artiste dont l’œuvre s’envole aux enchères, analyse d’œuvres de Thomas Demand, Heimo Zobernig ou Michael Asher... tout était neuf et réjouissant.

Deux expériences furent particulièrement mémorables cette année-là.

La première fut l’exposition *100 Mona Lisa valent mieux qu’une* que nous devions collectivement organiser autour des multiples édités par les Kunstvereine allemands à l’Espace Paul Ricard. Katia Baudin pilotait les opérations, Mathieu Mercier et Gilles Drouault, qui dirigeaient alors en tandem la galerie de multiples, venaient en renfort. Colette Barbier nous mettait au défi. Une émulation teintée de compétition en bonne et due forme motiva les troupes. Cette expérience a nécessairement influencé mes recherches sur la collection de multiples du CNEIA et m’a indirectement guidée vers un long compagnonnage avec Sylvie Boulanger. J’ignorais aussi que je reviendrais quelques années plus tard en solo accrocher une exposition dans ces lieux¹.

La seconde fut la rencontre avec de jeunes artistes de l’atelier P2F (Bernard Piffaretti, Sylvie Fanchon, Dominique Figarella) à l’École nationale supérieure des beaux-

arts de Paris dans le but de réunir de jeunes artistes et jeunes commissaires. En parallèle à nos rendez-vous avec les jeunes artistes avec lesquels nous échangeons (parmi lesquels Clément Rodzielski, Henni Halftan ou Nicolas Tourre), je me faufilais aux conférences programmées par Jany Lauga pour y écouter des artistes parler de leur travail (Xavier Veilhan, Melik Ohanian...). J’ai fini par devenir furtivement la ventriloque de Subodh Gupta, Robert Barry et quelques autres lorsqu’il fallait au pied levé une traductrice. J’en ai gardé un goût certain pour mener l’entretien.

Bonus Track

À la rentrée suivante, s’ouvrait l’exposition *Aux Origines de l’abstraction* au musée d’Orsay, alors dirigé par Serge Lemoine. Isabelle Ewig nous y convia. Mes recherches sur la matérialité de l’image n’auraient sans doute jamais pris le tour qu’elles ont sans cette visite. J’ai trouvé il y a quelques années chez un libraire spécialisé le catalogue depuis longtemps épuisé. Quelle joie d’y découvrir à l’intérieur un multiple d’Ann Veronica Janssens !

1. *L’Apparition des Images*, Fondation d’entreprise Pernod Ricard, 2013. www.fondation-pernod-ricard.com/fr/expo/lapparition-des-images

INTRODUCTION

Il y a vingt ans, la création d’un master professionnel dans une université portant haut l’excellence en matière de recherche n’allait pas de soi. Il fallait convaincre que les savoirs les plus exigeants pouvaient déboucher dans la production de savoir-faire, et que ces derniers n’avaient de portée qu’à se fonder sur les connaissances élaborées par la recherche la plus en pointe. Cette double compétence était celle qu’incarnait Serge Lemoine, à la fois professeur à la Sorbonne et directeur du musée de Grenoble, puis président du musée d’Orsay. Le DESS « Art contemporain : connaissance et pratique », créé à son initiative en 2000, prolongeait logiquement les principes et les méthodes d’un enseignement qui impliquait régulièrement les étudiants dans la conception et la production d’expositions, de projets muséographiques, dans la rédaction et la fabrication de catalogues. À toutes les étapes de ces projets, l’étudiant était confronté à des pratiques qui enrichissaient ses compétences et croisait des professionnels qui ouvraient leurs réseaux. C’est cet esprit participatif que poursuit jusqu’à maintenant le master « L’art contemporain et son exposition ».

Mis en œuvre dans ses premières années d’existence par Arnauld Pierre, alors maître de conférences à la Sorbonne, il est ensuite piloté par Isabelle Ewig et Guillaume

Le Gall, qui lui donnent l’ampleur et la portée qui sont la sienne aujourd’hui. Le socle de cette formation a toujours résidé dans des enseignements répartis en deux pôles, la connaissance et la pratique à l’époque du DESS, l’histoire et la théorie de l’art contemporain ainsi que les professions de l’art contemporain pour le master professionnel. Ces enseignements sont dispensés par des universitaires et des professionnels aguerris qui, il nous plaît de le rappeler, sont plus nombreux que les étudiantes et étudiants auxquels ils s’adressent (une douzaine par promotion). Un grand privilège a été de bénéficier dès 2003 d’un poste de PAST, c’est-à-dire d’un professeur associé exerçant dans le milieu de l’art contemporain : le passage d’un enseignement professionnalisant à son application directe dans la conception et la réalisation d’une exposition était ainsi acté. Katia Baudin, Bernard Goy, Patrick Javault, Grazia Quaroni, Chantal Pontbriand, Claire Le Restif, Elfi Turpin ont assuré cette délicate mission consistant non pas tant à diriger les étudiantes et étudiants qu’à les accompagner dans leur projet. L’importance prise dans le master par l’écriture critique et l’édition a mené, en 2019, à la création d’un deuxième poste de PAST confié successivement à Hélène Meisel et Clément Dirié, afin de superviser toutes les étapes liées à la conception, l’écriture et la confection d’un catalogue d’exposition.

Sans partenaires, il n’y aurait pas d’expositions et nous leur devons beaucoup. Nous devons beaucoup aux

institutions qui prêtent des œuvres de leurs collections ; aux structures qui accueillent les expositions du master ; aux écoles d’art qui sont le lieu d’échanges fructueux à l’origine de nombreux projets d’exposition : l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, l’École nationale supérieure des arts décoratifs ainsi que l’École supérieure d’arts plastiques de Monaco avec laquelle Guillaume Le Gall a mené un workshop de scénographie. Nous devons beaucoup aussi à la direction des Affaires culturelles de Sorbonne Université et son directeur, Yann Migoubert, qui soutient depuis le début chacun des projets ; sans ce soutien aux étudiants, les expositions ne pourraient se concrétiser.

Les savoir-faire des étudiants sont également renforcés lors d’un stage dans lequel ils s’engagent pleinement. Les lieux sur lesquels ils portent leur dévolu témoignent de leur curiosité pour le fonctionnement de structures les plus diverses – musées, centres d’art, FRAC, fondations, ateliers d’artistes, galeries, maisons d’édition, etc. – et de leur intérêt pour tous les métiers qui conservent, documentent, exposent, produisent, soutiennent, diffusent la création contemporaine. Notre reconnaissance va aux tutrices et tuteurs de stage pour le temps et la confiance qu’ils accordent aux étudiantes et étudiants, pour les missions formatrices qu’ils leur confient, pour le déclic que provoque souvent cette expérience professionnelle, qui parfois mène à un premier emploi.

Force est de constater que les étudiantes et étudiants savent mettre à profit les compétences acquises dès l’obtention de leur diplôme. Notre fierté est grande et l’émotion forte quand nous les retrouvons épanouis dans leurs nouvelles responsabilités. Ce chemin que nous avons fait avec elles et eux pendant un an reste gravé dans nos mémoires et cette publication en est le témoignage le plus sincère.

Une telle formation d’excellence, osons le mot, n’a été possible que grâce au soutien sans faille dont le DESS puis le master professionnel ont bénéficié de la part des différentes directions de l’UFR d’histoire de l’art et d’archéologie – Bruno Foucart, Alexandre Farnoux, Thibaut Wolvesperges, Marianne Grivel, Caroline Michel d’Annoville, Nathalie Ginoux –, des présidents et présidente de l’université – Jean-Robert Pitte, Georges Molinié, Barthélémy Jobert, Nathalie Drach-Temam –, et des doyen et doyenne de la faculté des lettres, Alain Tallon et Béatrice Perez. Qu’elles et ils soient ici chaleureusement remerciés.

Par Arnaud Pierre, professeur en histoire de l’art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université
Guillaume Le Gall, professeur en histoire de l’art contemporain à l’université de Lorraine
Isabelle Ewig, maîtresse de conférences en histoire de l’art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université

ITHURBIDE, Christine
Promo. 2009 – 2010 ♦ Expo. <i>Les choses dont nous ne savons rien encore</i> ♦ Stage Centre Pompidou, exposition <i>Paris-Delhi-Bombay</i> ♦ 1^{re} embauche Contrat doctoral université Paris Diderot ♦ Fonction actuelle Chargée de recherche au CNRS (2020 –) ♦ <i>www.passages.cnrs.fr/membres/nom/christine-ithurbide</i>

Installée entre la France et l’Inde depuis une quinzaine d’années, j’ai découvert grâce au master professionnel les coulisses du « monde de l’art » et l’organisation des réseaux de professionnels qui gravitent autour des œuvres et des artistes : ces questions ont progressivement été au cœur de mes recherches sur l’art contemporain en Inde. Mes travaux de doctorat puis de postdoctorat se sont attachés à mieux comprendre le développement du marché de l’art contemporain en Inde et à mettre en lumière les réseaux d’ateliers et de travailleurs, souvent invisibles, qui sous-tendent la mondialisation de cette scène artistique, comme le retrace l’ouvrage *Mumbai hors cadre. Une géographie de l’art contemporain en Inde* (ENS Éditions, 2022). La double connaissance de la recherche et des métiers de l’art a également été précieuse lors de plusieurs autres projets. En 2017, j’ai été chargée d’une mis-



sion d’expertise sur les politiques artistiques en Inde pour le bureau de l’Unesco à New Delhi. Avec une avocate indienne, nous avons coordonné un petit guide du droit des artistes visuels, traduit en six langues régionales¹. L’expérience du master professionnel m’a, enfin, encouragée à penser et traduire la recherche dans d’autres formats, dont celui des expositions. Elle m’a notamment accompagnée lors d’un projet d’exposition de photographies, avec des géographes et sociologues, autour des travailleurs des déchets dans l’une des grandes galeries publiques de New Delhi². Si mes thématiques de recherche évoluent, les artistes et les expositions continuent d’y occuper un espace privilégié.

Vue de l’exposition *City of Waste*, India Habitat Centre à New Delhi, 2018

1. Tejshree Savara et Christine Ithurbide, *Legal Handbook for the Artist Community in India*, Unesco Digital Library, 2020. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374090.locale=en>

2. Commissaire de l’exposition *City of Waste*, une initiative artistique et scientifique conceptualisée et organisée avec Rémi de Bercegol dans le cadre du festival Bonjour India, 2017 – 2018.

IWATAKI, Ana VASSEUR RALUY, Marion
Promo. 2013 – 2014 ♦ Expo. <i>La photographie performe</i> Ana Iwataki ♦ Stage Chalet Society, Paris ♦ 1^{re} embauche Commissaire associée et chargée de communication, FLAX Foundation ♦ Fonction actuelle Doctorante à l’université de Californie du Sud ♦ <i>www.anaiwataki.com</i> Marion Vasseur Raluy ♦ Stage Bétonsalon ♦ 1^{re} embauche Co-directrice de l’espace indépendant Shanaynay et assistante d’artistes auprès d’Angelika Markul, Laëtitia Badaut Haussmann et Mimosa Echard ♦ Fonction actuelle Commissaire associée au programme de résidences Les Furtifs, CAPC musée d’Art contemporain de Bordeaux ♦ <i>www.capc-bordeaux.fr</i>

Marion De 2013 à 2014, Ana Iwataki et moi avons suivi la formation du master professionnel « L’art contemporain et son exposition » proposée par la Sorbonne. Notre expérience de cette année d’école n’aurait jamais pu être la même si nous n’avions pas été entourées du groupe d’étudiant-e-s avec lesquelles nous avons travaillé : Ève Chabanon, Te-Jung Chen, Marie-Claire d’Aligny, Parand

Danesh, Sophie Delhasse, Marilona Kautzmann, Pierre-Alexandre Mateos, Lilit Sokhakyán, Raphaëlle Romain, Paola Soave et Charles Teyssou. Ce sont les rencontres, au sein du master et à travers le master, notamment grâce au partenariat avec l'École des beaux-arts de Paris, qui ont constitué nos premiers pas vers notre actuelle profession mais aussi vers ce que nous sommes devenues. Au contact de ce groupe de jeunes commissaires et à la rencontre de ces jeunes artistes, nous avons construit une sensibilité singulière et nous avons alimenté l'esprit critique et politique que nous posons aujourd'hui sur le monde de l'art. Chacune à notre manière, guidée par le regard de l'autre, et à travers les anecdotes qui suivent, nous sommes aujourd'hui à l'endroit où nous souhaitons être.

Ana Au vernissage de notre exposition *La photographie performe. The Body and the Archive* au Centre photographique d'Île-de-France, Marion a prononcé un discours de la part de notre promotion. Avec Jo, Marie-Claire, Marilona, Pierre-Alexandre, Raphaëlle et Charles, je me tenais derrière Marion, en face du public, pendant qu'elle remerciait les artistes, l'équipe du C P I F, nos professeurs, y compris Chantal Pontbriand qui avait organisé l'exposition avec nous. Marion ne s'attendait pas à prendre la parole et face à cette obligation surprise, avec l'intensité de l'organisation même de l'exposition, elle a été submergée par une crise d'émotion à la fois subtile et soudaine. Sa voix tremblait et même de là où je me trouvais,

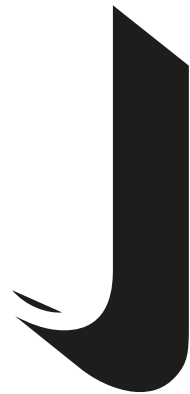
j'ai senti qu'elle avait les larmes aux yeux. Dès que je l'ai compris, j'ai commencé à pleurer à mon tour.

Aujourd'hui, mon travail se nourrit de cette sorte d'influence mutuelle et profonde capturée par cette anecdote de nos années à la Sorbonne. Une composition changeante relationnelle, faite de visites d'expositions, de l'observation des processus et rythmes de travail de ceux qui m'entourent, les conditions matérielles qui s'imposent sur nos pratiques, des (dés)identifications du territoire, de la diaspora, du mouvement, et toujours des expérimentations, des échecs, et des dialogues. La collaboration est devenue à la fois une méthodologie et un sujet de recherche, qui trouve sa source à l'époque du travail collectif intense pendant le master professionnel puis dans le développement de ma collaboration avec Marion. Depuis notre sortie du master, nous avons co-organisé sept expositions, une anthologie, et de nombreux textes. Nos conversations s'écoulaient de sa langue maternelle à la mienne. J'ai adopté certaines de ses manières de parler et vice versa.

Le champ de l'art contemporain reste attaché aux notions de valeur et de succès qui s'appuient sur des idées fixes du sujet cartésien, le néolibéralisme, et l'auteur. Néanmoins, je vois des possibilités pour questionner ces idéaux. J'ai été formée à travers le dialogue, avec ma promotion, les difficultés et les joies du travail collectif.

Marion Je ne crois pas que mon regard serait devenu celui qu'il est aujourd'hui sans l'aide et l'accompagne-

ment d'Ana. C'est parce qu'elle comprenait les choses autrement et qu'elle venait d'une autre culture, sans doute, que j'ai déconstruit une certaine manière de saisir le monde et l'art. C'est sans doute la force de ce master que de permettre de trouver la bonne combinaison entre les étudiant-e-s qui le composent pour qu'émerge ensuite des collaborations et des amitiés sur le long terme.



JAMES-APPEL, Marina

Promo. 2018 – 2019 ♦ **Expo.** *L'Almanach des aléas* ♦ **Stage** Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel ♦ **1^{re} embauche + fonction actuelle** Chargée d'action artistique et culturelle, ADAGP ♦ *www.adagp.fr*

Septembre 2018. Après avoir multiplié les contrats précaires dans le secteur culturel auquel je m'étais destinée sans en avoir mesuré la difficulté d'accès ; après avoir fréquenté les immenses et passionnants amphithéâtres de la Sorbonne sans en avoir tiré d'aussi grands débouchés, je découvre qu'au sein même de cette université où l'on se noie si facilement dans la foule anonyme des étudiants, un couloir reculé mène à une petite salle où les armoires toujours ouvertes débordent aussi bien de mémoires et d'ouvrages de référence que d'affaires personnelles... ou d'ouvre-bouteille. Des citations et des images d'artistes sont scotchées au mur comme dans la chambre de l'étudiante que j'avais cru laisser derrière moi.

On y circule autour d'une grande table centrale entourée de treize chaises qui se font face. Nous sommes douze nouvelles venues mais nous prenons presque instantanément possession des lieux, tant et si bien qu'il nous semble désormais que ce sont les enseignant-e-s qui y défilent, et non les étudiant-e-s. Nous y accueillons donc fièrement les occupant-e-s successif-ve-s de la treizième chaise en présentant d'abord une à une nos parcours respectifs. Rapidement, nous jouons à intervertir nos rôles, à emprunter les récits de nos voisines qui se déploient pourtant parfois depuis la Chine, le Mexique, les États-Unis, l'Italie ou le Brésil avant de s'entremêler de nos maladresses de rapporteuses improvisées. De là naîtra *milo*, association de jeunes commissaires dont le nom épïcène est aussi un acronyme infiniment évolutif et

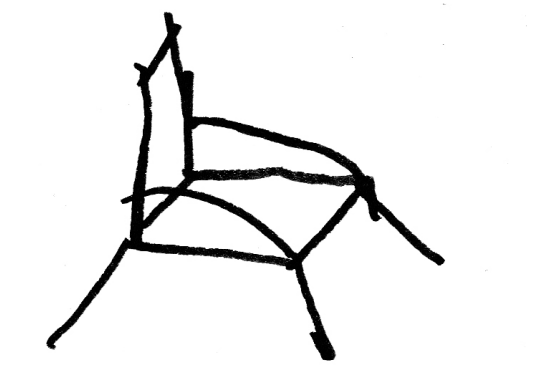
appropriable : Marcel intègre *l*entement l'outre-tombe, mais il louvoie ouvertement, *Mirage Image Langage Orange*, *Milo Ilom Lomi Omil*, etc.

On y parle d'histoire et d'actualité de l'art mais aussi plus largement des enjeux qui nous importent : l'enseignant est un interlocuteur. Il arrive parfois que ces treize chaises ne suffisent pas pour accueillir les invités de passage, doctes explorateurs du passé, acteurs clefs du secteur culturel, artistes de renom ou en formation. Mais il arrive aussi qu'elles restent vides. Au cœur de l'hiver d'abord, parce que nous partons explorer ensemble d'autres lieux, découvrir des ateliers ou des pratiques qui nous confrontent à une contemporanéité à l'œuvre, puis au printemps et de plus en plus souvent, car nous sommes séparément en stage et – bien que nous nous retrouvions le soir, pour réaliser à l'été ce qui sera pour beaucoup notre première exposition –, nous sommes en fait déjà parties, vent debout pour préparer *l'après*.

L'hiver suivant, je signalais mon premier CDI, forte de ces récits croisés qui tissent un réseau d'acteurs et d'actrices actif-ve-s du secteur de l'art contemporain. À la rentrée 2019, la nouvelle promotion nous accueillait avec la même assurance de leur qualité d'hôte que celle que nous avions un an plus tôt, autour de ces mêmes chaises que les circonstances sanitaires auront probablement laissées plus vides que jamais depuis vingt ans.

Si le master est pour moi indissociable de ces chaises, c'est qu'elles me semblent non seulement porter à la fois

les histoires de celles et ceux qui n’ont pas eu la chance de s’y asseoir, mais aussi de celles et ceux à qui elles ont permis de trouver une place. Elles témoignent, enfin, de l’attention et du travail de celles et ceux qui contribuent à la qualité des échanges qui s’y tiennent et s’assurent quotidiennement de leur présence au travers des années. Puissent-elles continuer longtemps à changer ainsi de propriétaire.



Maha Yammine, 20 mètres carrés, 2016–2019, sérigraphie, exposition *L’Almanach des aléas*, Fondation d’entreprise Pernod Ricard, 2019

JAV
JAV AULT, Patrick
Professeur associé 2006–2009 ♦ Enseignement Cinéma expérimental et art vidéo (2003–2009); Exposer l’art contemporain : de la théorie à la pratique (2006–2009) ♦ Expos <i>Pression à froid</i> (2007); <i>Aperçu avant impressions</i> (2008); <i>Dispersions</i> (2009) ♦ Fonction Conservateur au musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg (1998–2008) ♦ Fonction actuelle Critique et commissaire indépendant (2009–)

*Brefrapport
pour une discrète
activité*

Lorsque j’ai été invité à occuper le rôle de coordinateur, je connaissais déjà le cadre et l’esprit du master puisque j’y intervenais déjà depuis quelques années sous la forme d’un cours consacré à l’art vidéo et au cinéma expérimental. Je pouvais me prévaloir d’une pratique du commissariat dans un cadre institutionnel. Au sein du musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg, j’avais connu pas mal de cas de figure en termes d’expositions, des projets personnels, d’autres qui ressemblaient davantage à des missions voire à des défis, un commissariat

partagé, etc. toujours dans des délais courts et parfois même dans l’urgence. Avec l’assurance et la sécurité que donne le fait de travailler dans une grande maison, et coiffé d’une double casquette de conservateur et de programmeur, j’avais pu explorer différentes façons d’intervenir dans la conception d’expositions et de programmes associés.

Mais plus que le sentiment d’avoir du métier et une expérience à faire partager, c’est la perspective de découvrir un rôle inédit pour moi – celui d’une sorte de conseiller avec une forme d’autorité – qui m’a incité à accepter. Cet enseignement pratique d’environ trois ans, je le regarde comme une seule expérience en trois épisodes. Difficile de dire en quoi a consisté mon travail en évitant le double écueil de l’exercice d’autosatisfaction et celui de l’autocritique. Faut-il parler d’une forme de présence, présence certes appuyée sur un titre ? Au-delà d’un accompagnement sous forme de discussion du projet en cours mais aussi d’échanges sur l’histoire et l’actualité de l’art, l’apport du coordinateur a tenu à quelques questions et suggestions, à des éléments de réponse apportés et des moyens de sortir d’un blocage.

Pour ce qui allait devenir *Pression à froid*, le projet consistait à découvrir chaque semaine les travaux des élèves de dernière année de l’atelier P2F des Beaux-Arts de Paris dans la perspective d’en retenir un nombre restreint. Évaluer les différents travaux à l’issue de ces présentations, identifier des affinités et des préoccupations

communes entre certains d’entre eux, l’exercice était excellent mais, assez vite, nous avons compris qu’on n’arriverait pas à faire sortir une liste courte et un concept de nos discussions. Trop tôt, trop proche ou pas assez de recul, comme on voudra, face à des œuvres qui commençaient à s’affirmer et n’avaient pas encore connu l’épreuve constitutive de l’exposition. L’expérience de ces rencontres entre artistes et étudiants d’une même génération s’avérait plus importante qu’une revendication de commissaire-auteur portée par un groupe.

La décision prise d’une exacte parité entre commissaires et artistes était bien un choix, celui d’un engagement plus personnel et plus marqué de la part des étudiants en faveur des artistes qu’ils avaient élus. À l’arrivée, quelque chose de foisonnant, une belle répartition des tâches et des responsabilités ; et à la suite, une proportion importante de ces treize s’engageant dans une activité de commissaire.

Comme par un caprice de l’histoire du master, la promotion qui a suivi a choisi résolument de tenter le commissariat collectif en invitant un artiste reconnu. Didier Marcel, puisque c’est de lui qu’il s’agit, a accepté à la condition qu’il puisse inviter Loïc Raguénès, faisant ainsi lui aussi un peu le commissaire. L’entretien fouillé avec les deux artistes que l’on trouve sur le site de Bétonsalon met en évidence le décalage entre des commissaires désireux d’explorer des questions sociétales et anthropologiques et des artistes préoccupés avant tout par la forme.

Dans cette situation trop simple, et alors même que j’entretenais un rapport amical avec les artistes, je me suis senti particulièrement éloigné de l’action. Cela m’a confirmé dans l’idée que lorsqu’un artiste a des idées claires, il ne reste que peu d’espace pour le commissaire et l’écriture peut être alors un moyen de surmonter la frustration. Je me souviens d’ailleurs surtout de discussions à partir des textes et des interprétations, et d’un riche travail mené par les étudiants pour ce qui touchait à la médiation et aux rencontres autour de l’exposition.

Si *Dispersions* fut de mon point de vue l’expérience la plus satisfaisante, c’est parce qu’elle a permis de réunir au moins deux exercices en un, celui de porter un regard sur les collections du MAC VAL en réponse à l’invitation d’Alexia Fabre, et celui d’inviter des artistes dont les œuvres pouvaient entrer en résonance avec celles choisies parmi celles historiques ou presque historiques de la collection. Après s’être mis d’accord sur la figure de Martin Barré, sur un geste de lui, celui des peintures à la bombe aérosol, et sur le mot qui donne son titre à l’exposition, nous avons pu définir une situation de travail et développer des pistes de réflexion, ce qui s’est avéré plus stimulant qu’un thème directeur. *Dispersions*, un mot que j’aime bien pour la latitude qu’il offre, qui nous a permis de nous y retrouver, et pour moi de conclure en beauté l’expérience.

JOU
JOURDA , Isis
Promo. 2015–2016 ♦ Expo. <i>Vertige en terrain plat</i> ♦ Stage + 1^{re} embauche Musée national Picasso-Paris ♦ Fonction actuelle Coordinatrice des « Mondes Nouveaux » (Programme de soutien à la création artistique mis en œuvre par le ministère de la Culture) au Centre des monuments nationaux (2021–2023)

*Le geste curatorial
est inséparable
de son histoire*

Histoire. Mes premiers souvenirs sont des enseignants-chercheurs qui transmettent une histoire passée de la création artistique et des intervenants issus du monde professionnel de l’exposition qui transmettent une histoire en train de s’écrire. Cette année-là, il y a des films expérimentaux et des reportages photographiques qui prennent sens à la lueur de leur contexte historique. Il y a, au printemps 2016, des œuvres d’artistes émergents à la Biennale de Venise qui s’illuminent à la lueur des gestes artistiques qui ont nourri l’histoire de l’art. Il y a, à cet instant, la conviction que mon propre regard a besoin d’être nourri d’une histoire.

Espace. À mi-chemin parmi mes souvenirs, il y a un dialogue avec les étudiants de l'École des beaux-arts de Paris, une rencontre inédite qui a lieu car eux comme nous sommes à un moment de basculement : partagés entre le monde étudiant et le monde professionnel du milieu de l'art qui nous attend réciproquement. Il y a les œuvres des étudiants qui prennent forme et nos textes qui naissent d'un dialogue avec eux. Il y a, à cet instant, une croyance indéfectible en l'art de mettre en scène, la conviction que le geste curatorial qui embrasse les œuvres est un geste qui défend la parole de l'artiste et lui donne toute la place qui lui revient. L'espace d'exposition devient alors dans mon imaginaire le lieu de vie par excellence de l'œuvre d'art.

Transmission. Par la suite, j'ai eu l'occasion de travailler pour le musée national Picasso-Paris, les Rencontres d'Arles, le Centre des monuments nationaux et le Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture en tant que chargée de recherche pour la conception scientifique des expositions. Toutes ces institutions me permettaient de poursuivre les mêmes objectifs que ceux développés lors du master. L'exposition portait en elle l'impératif d'une démocratisation de l'art et confirmait une intuition première : quel que soit le sujet, on dit toujours quelque chose de l'époque dans laquelle nous vivons. Chaque projet participe à l'écriture d'une histoire de l'art nouvelle : l'exposition porte en elle l'histoire des expositions passées tout en annonçant les rites et codes de celles du futur.

JUBERT, Roxane

Enseignement Graphisme et typographie : histoire, singularités et enjeux (2003–) ♦ **Fonction** Graphiste, professeure à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (maîtresse de conférences à l'université de Rennes-II en détachement)

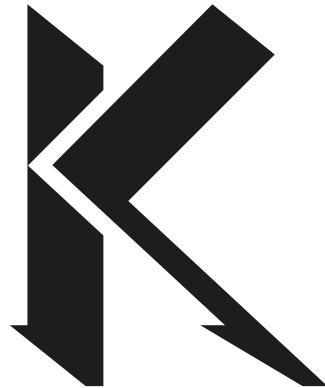
Imaginez une antichambre avec un air de galerie, tapissée d'une étrange bibliothèque, dont les « livres » sont taillés dans des blocs de marbre de multiples couleurs et matières – un lieu vous transportant dans un espace où se croisent art contemporain¹ et sensation de vestige archéologique. Entrez dans l'imposante salle Van Praet, sous l'œil du buste de ce Garde des imprimés, désigné comme « catalogue vivant ». Tout autour, des vitrines de bois où vous attend une sélection de livres. Traversée des siècles, des incunables à notre époque. Plusieurs perles se succèdent, tel le premier livre imprimé en France, *Epistolæ* (Gasparin de Bergame, 1470), le très étonnant poème en prose *Le Roué vertueux* (Charles-Georges Coqueley de Chaussepierre, 1770), le célèbre *Coup de dés* (Stéphane Mallarmé), ou encore *Cent mille milliards de poèmes* (Raymond Queneau, 1961). Vous êtes à la BnF, dans un espace dérobé. Cette présentation mémorable d'ouvrages de la

Réserve des Livres rares a été préparée par Sandrine Maillet. À plusieurs reprises, les séances organisées par ses soins ont constitué de précieux moments de transmission, à la BnF, aussi bien avec la visite de l'exposition *Graphisme contemporain et engagement(s)* qu'avec une présentation d'affiches – dont elle est désormais chargée de la collection, au sein du département des Estampes et de la Photographie.

Histoire profonde et enjeux actuels : tel est le double signe sous lequel s'inscrit l'esprit de ce cours. Aussi, ces derniers temps, avons-nous exploré et débattu les questions écologiques en matière de graphisme. De tels sujets éveillent une attention toute particulière, suscitant des discussions animées. . .

« Le graphisme est partout, [. . .] c'est surtout une écriture, [. . .] même s'il fait la part belle à la modernité, [il. . .] se rit du temps et de l'espace et [. . .] permet des enjambements inouïs dans la durée comme dans l'espace. » (Marianne Massin, « L'interaction des arts », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Académie Royale de Belgique, 2002).

1. Œuvre de W. Kubach et A. M. Kubach-Wilmsen, 1983.



KOTECKI, Camille

Promo. 2009–2010 ♦ **Expo.** *Les choses dont nous ne savons rien encore* ♦ **Stage** Centre Pompidou et Fondation Cartier pour l'art contemporain ♦ **1^{re} embauche** Assistante auprès de l'artiste Jean Giraud-Moebius ♦ **Fonction actuelle** Assistante de direction au Jeu de Paume (2018–) ♦ *www.jeudepaume.org*

J'étais étudiante en histoire de l'art spécialisée en photographie lorsque j'ai intégré cette formation. Jamais je n'avais travaillé avec autant de personnalités différentes :

les étudiants, les enseignants, les intervenants et autres professionnels du milieu, et bien sûr, les artistes. Grâce à mes divers stages et à la réalisation de notre exposition ainsi que de son catalogue, j'ai eu l'occasion de m'investir simultanément dans plusieurs projets. Ce fut une année intense avec des journées denses et rythmées. Jamais je ne m'étais autant dépassée, intellectuellement et émotionnellement ! Il a fallu que j'apprenne à travailler en équipe, à être force de propositions, à faire des choix et des compromis. Cette expérience m'a aidée à appréhender le milieu de l'art contemporain, à forger mes opinions et à développer mon goût pour la gestion de projets. Il y a eu des échecs comme des réussites, il y a eu des pleurs comme des moments heureux. J'y ai bâti des relations professionnelles et amicales qui ont consolidé ma volonté de poursuivre dans ce domaine. Les expériences qui ont suivi résultent directement de cette formation : assistante d'artiste, en édition, en conservation-restauration, puis finalement assistante de direction au Jeu de Paume. Il m'arrive d'y rencontrer parmi les visiteurs d'anciens camarades de promotion, des enseignants ou des collègues de stage et je me plais chaque fois à découvrir ce qu'ils sont devenus. Cette formation a bel et bien été un tremplin dans ma vie professionnelle et personnelle. C'est d'ailleurs au vernissage de notre exposition *Les choses dont nous ne savons rien encore* que j'ai rencontré pour la première fois la personne avec qui je partage désormais ma vie, mais je n'en savais rien encore !

L'ALMANACH DES ALÉAS

2019

Exposition Fondation d'entreprise Ricard, 8–13 juillet 2019

Commissaires Luce Cocquerelle-Giorgi, Lou Ferrand, Beatriz Forti, Julia Henry, Léa Hodencq, Sophie Holmlund, Marina James-Appel, Liza Maignan, Pamela Medina López, Alessia Pascarella, Katia Porro, Yundi Wang, réunies au sein du collectif *miLO*

Artistes Romain Blanck, Romain Bobichon, Baptiste Brossard, Océane Bruel, Lou Masduraud, Léa Mercier, Maïté Marra, Jean-Baptiste Perret, Sophie T. Lvoff, Gaspar Willmann, Garance Wullschleger, Maha Yammine

Catalogue Collectif *miLO* (dir.), *L'Almanach des aléas*, Paris, 2019, non paginé. Conception graphique : Aurane Loury, Claire Marrel, Marielle Nicolas

Accompagnement Claire Le Restif

Partenariat École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

Dehors, les places publiques et les ronds-points portent encore les traces de dialogues manqués et de voix non considérées.

Depuis des mois, voire des années, on a vu des nébuleuses se former et échapper aux tentatives de réification

du discours d'une manière inédite. Des anonymes renouvellent les cartographies sociales, font perdurer des mouvements au-delà des calendriers habituels et occupent la sphère politique en des points multiples de l'espace et du temps. Les prises de parole ont changé de forme et impliquent de nouvelles modalités d'écoute et d'attention qui nous mobilisent individuellement et collectivement.

Alors que la littérature moderne s'est faite depuis longtemps le relais des batailles quotidiennes plutôt que des grandes épopées de l'histoire, force est de constater que l'ordinaire peut, malgré tout, rester lettre morte. Quelle attention peut-on porter aujourd'hui à ce qui semble le moins nous appartenir ? Et comment les artistes s'emparent-ils et elles de ce qui apparaît d'abord insignifiant ? De par leur caractère pluriel, ces nouveaux assauts contre l'uniformisation des discours prennent constamment le risque de leur propre dispersion et se délitent parfois jusqu'à s'abîmer. La fragilité qu'ils portent jusque dans l'espace public semble raviver un besoin pressant, dont cette exposition aimerait se faire l'écho : celui d'exercer nos sens, nos corps et nos esprits à la polyphonie.

*aujourd'hui est comme hier mais
sera différent de demain*

Dans un contexte où les images qui nous entourent relèvent soit d'une culture médiatique du choc et de la

rupture, soit d'une tendance courante à ériger, via les réseaux sociaux, des non-événements au statut d'information, le lent déroulement des jours peine à trouver des représentations qui échappent aux stéréotypes. À rebours de ces tendances actuelles, les artistes réuni-e-s ici nous montrent au contraire, à travers différents médiums, l'importance, la densité et/ou la fragilité de ce qui se joue à son échelle. Jour après jour, dans sa répétition, le quotidien devient alors le lieu d'innombrables micro-arrangements négociés par chacun-e, avec l'environnement, culturel et naturel, dans lequel il ou elle s'inscrit. Pour peu qu'on accepte de lui prêter attention, le quotidien ouvre un vaste champ d'exploration dont s'emparent les artistes réunis.

Ainsi Romain Blanck s'amuse-t-il à traduire les formes laissées par des inconnu-e-s dans un médium aussi traditionnel que la peinture. La sculpture d'Océane Bruel, étendue dans tout l'espace d'exposition, évoque une nature morte composée d'éléments familiers et ordinaires, voire périssables. Romain Bobichon et Sophie T. Lvoff détournent, chacun-e à leur manière, des objets quotidiens de leur fonction initiale : les coussins du premier, présents sur le sol de l'exposition, impliquent une tout autre manipulation de la part du public, tandis que la seconde moule une carte de visite dans le bronze, rendant pérenne ce qui avait vocation à n'être conservé qu'un certain temps. Enfin, le travail de Gaspar Willmann représente le point de bascule entre des paradigmes omni-pré-

sents dans nos vies – Internet, les réseaux sociaux, le monde de l'entreprise –, et un sentiment de malaise qui prend peu à peu le pas.

*orages désirés,
orages subis*

Tristan Garcia, dans *La Vie intense : une obsession moderne* (2016), dresse une généalogie de l'intensité érigée comme idéal de la vie contemporaine. Pour se prémunir de la neurasthénie du quotidien, il faudrait ainsi parvenir à stimuler en permanence l'électricité nerveuse de nos corps dans une érotisation constante censée nous rendre plus vivant-e-s. C'est ce qui apparaît dans le travail de Lou Masduraud, qui interroge l'usage de substances consommées pour optimiser l'expérience de situations sociales singulières et ouvre dans ses installations la possibilité d'espaces alternatifs, respiratoires, dans lesquels l'évocation du mobilier urbain se mêle d'une mise en scène fictionnelle.

Mais qu'en est-il lorsque le bouleversement ne vient plus tant de l'individu que du maillage politique et social dans lequel il s'inscrit, et/ou de la société tout entière ? Les événements de ces dernières années semblent faire écho à des dialectiques nouvelles. L'idiosyncrasie se mêle et se confond dans des courants qui soulèvent les foules et font tantôt apparaître, tantôt disparaître, l'émergence de singularités. Que se passe-t-il lorsque l'accident, la



Affiche de l'exposition
par *miLO*



crise et la rupture viennent ponctuer le défilement des jours ? Que se passe-t-il juste avant ? Et bien après ? Baptiste Brossard évoque dans une installation vidéo la montée des possibles dérives sécuritaires de notre société en écho à la banalisation de l'urgence. À l'autre bout de cette échelle temporelle, Maha Yammine expose une installation créée d'après les souvenirs d'une communauté se remémorant, plus de vingt-cinq ans après la fin de la guerre civile au Liban, le mobilier d'une cave à Beyrouth qui servait d'abri contre les bombardements. Maïté Marra, pour sa part, investit les pages du présent catalogue pour y proposer un « aléa » ; son intervention *in situ* vient alors perturber la lecture et introduire dans le fil des pages les images d'un accident.

*dans une oscillation
sauvage, nos attentions*

Après l'orage, la rupture et la crise, s'il arrive parfois qu'un quotidien – aussi différent soit-il – reprenne ses droits, il importe de réaffirmer aujourd'hui que cela n'est possible qu'en présence de relations de soin, d'entraide, d'attention, d'affection et de bienveillance, opérant à l'égard des hommes et des femmes autant qu'à l'égard de l'environnement.

Collectivement, artistes et curatrices réfléchissent au vivre-ensemble, aux attentions que nous pouvons porter au monde dans sa globalité : à celui des humains et du



Vues de l'exposition
à la Fondation d'entreprise
Ricard



Une séance de travail sur le catalogue à l'École des beaux-arts de Lyon dans l'atelier de design graphique, en compagnie d'Alex Balgiu et Olivier Lebrun, décembre 2018

non-humain, aux êtres, aux objets et aux forces qui nous dépassent. Il s'agit alors de créer des espaces de rencontre où toutes les circonstances, même les plus insignifiantes, sont prétexte à l'échange et au partage. C'est en premier lieu ce que s'attache à montrer Jean-Baptiste Perret dans ses vidéos : comment prendre soin des autres, dans un espace rural, selon le régime du *care*. Une notion également présente dans le travail de Garance Wullschleger, qui propose un programme de performances tout au long

de la durée de l'exposition ; s'immerçant jusque dans les temporalités marginales du montage et du démontage. Léa Mercier, enfin, cherche à porter notre regard sur des éléments qui d'ordinaire nous paraissent insignifiants. Son travail opère un changement défiant toute logique et nous invite à observer des objets et des lieux habituellement situés à la périphérie de notre regard.

*Sur une table de chevet traîne un livre ouvert,
c'est Ulysse (1922) de James Joyce.*

Dans cette réécriture de *L'Odyssée*, Ithaque devient le Dublin du début du XX^e siècle et l'ouvrage condense les dix années de pérégrinations du héros en vingt-quatre heures ordinaires. Mêlant l'observation au souvenir, dans un enchevêtrement de temporalités et de perspectives, ce livre-monde qui ne cesse d'inspirer la création contemporaine peut se lire comme des miscellanées, intégrant tour à tour des genres littéraires variés au sein d'un même récit : monologue intérieur, didascalies, langage musical... Tout ce qu'il y avait d'épique dans l'œuvre homérique semble avoir laissé place à une aporie. Il ne s'agit plus de créer d'œuvre ou de mythe fondateur : *Ulysse* met à mal la fonction autoritaire et auctoriale de l'écrivain et réinscrit le mythologique au sein de l'ordinaire. Ce récit, profondément polyphonique, exprime une volonté de créer à plusieurs voix, sans hiérarchie de genres, de formes ou de sujets (fait inédit, l'ouvrage compte presque une vingtaine d'éditeurs, d'éditrices et d'exégètes).

C'est cette nouvelle manière d'écrire en collaboration, autant que la transfiguration du genre épique dans le défilement continu des heures, qui nous ont inspiré deux invitations faites aux artistes dans l'espace de ce catalogue : la première part du schéma Linati conçu par Joyce peu après la parution d'*Ulysse*. Confronté à l'incompréhension de ses premier-e-s lecteurs et lectrices,



Catalogue de l'exposition
par Aurane Loury, Claire Marrel,
Marielle Nicolas

l'auteur décide de décrire ses chapitres selon une typologie d'entrées – heure, couleur, technique, science/art, organe, symbole, personnages –, devenant de cette manière une sorte de dispositif de médiation en paratexte. Pour la partie intitulée « Éphémérides, d'après James Joyce », nous avons donc demandé à chaque artiste de se prêter au même exercice et de nous livrer à leur tour un portrait de leur pratique selon ces mêmes entrées. Ce sont les heures choisies qui organisent l'ordre de leur apparition dans le sommaire, et dictent le rythme de lecture selon une narration fictive qui commencerait à l'heure du vernissage – 18h – pour se finir au petit matin.

La seconde invitation, intitulée « Quelques mois plus tôt - extension d'œuvres » part, quant à elle, du postulat selon lequel une œuvre, comme un projet collectif, ne naît pas le jour de son vernissage ni ne meurt le jour où elle se confronte à l'absence de visibilité. Au premier jour de son exposition, elle est déjà un résultat, au même titre que cette exposition qui résulte d'une année d'échanges multiples. L'idée de cette demande visait donc à ouvrir un espace, dans le catalogue, qui permette de rendre compte de cette préexistence de l'œuvre. Nous avons demandé aux artistes, selon des modalités très ouvertes, ce qu'ils et elles souhaitaient partager de sa genèse, et sous quelle forme.

Ces contenus et formats divers trouvent enfin place dans ce catalogue singulier, conçu comme une extension de l'exposition plutôt que comme une simple documen-

tation, grâce à l'inventivité et à l'exigence du travail des graphistes. À la suite de la journée d'étude « Chrononhotonthologos, une journée de l'exposition à l'édition » qui s'est tenue le 29 juin à D O C !, une pochette dédiée donne l'occasion de manipuler quelques impressions d'une année d'échanges fertiles entre jeunes graphistes et commissaires.

En espérant que ce catalogue, comme l'exposition qu'il prolonge, puisse, à sa mesure, participer à mettre en mouvement une approche polyphonique du quotidien... et de ce qui le bouleverse.

Bonne lecture,
milo

milo

Logo du collectif milo
par milo

LA PHOTOGRAPHIE PERFORME – THE BODY AND THE ARCHIVE

2014

Exposition Centre photographique d'Île-de-France,
Pontault-Combault, 4 octobre – 14 décembre 2014

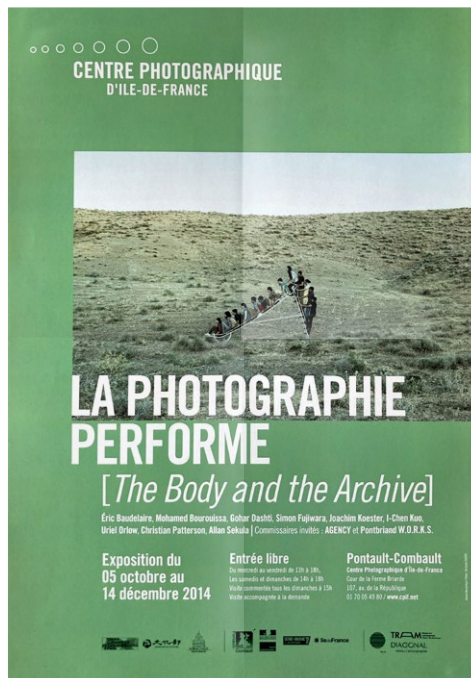
Commissaire invitée Chantal Pontbriand, Pontbriand
W.O.R.K.S

Commissaires associés Ève Chabanon, Jo Te-Jung
Cheng, Parand Danesh, Sophie Delhasse, Ana Iwataki,
Marilona Kautzmann, Pierre-Alexandre Mateos, Marie-
Claire d'Aligny, Raphaëlle Romain, Paola Soave, Lilit
Sokhakyian, Charles Teyssou, Marion Vasseur Raluy,
réuni • e • s au sein du collectif *Agency*

Artistes Éric Baudelaire, Mohamed Bourouissa, Gohar
Dashti, Simon Fujiwara, Joachim Koester, I-Cheng Kuo,
Uriel Orlow, Christian Patterson, Allan Sekula

La photographie comme archive connaît un large engoue-
ment en tant que document et témoin de l'Histoire, mais
aussi parce qu'elle incarne la contemporanéité, les temps
présents. Ce médium non seulement représente le monde,
mais il le transforme et l'influence.

Comment la photographie agit-elle ? Comment est-
elle un acte en devenir ? La photographie performe-t-elle ?
Elle se réalise dans un espace-temps qui lui est propre et



Affiche de l'exposition

Agency

Logo du collectif *Agency*

que nous, visiteurs, partageons. Il est admis que la pho-
tographie montre les corps dans le monde, elle permet
de capter les micro-réalités de cette présence. Elle donne
lieu à une archive vivante. Elle capte ce qui échappe au
regard du quotidien, qui se laisse accaparer par l'immé-
diateté des choses, les nécessités quotidiennes qui ne per-
mettent pas au regard de se poser. La photographie inter-
pelle le regard, le mobilise, focalise son intensité.

La photographie performative traverse les formes,
comme le souligne le verbe *performer*. Il s'agit bien d'in-
venter de nouveaux parcours, de nouvelles traversées des
temps présents, et de voir ce que le réel montre, com-
ment il se manifeste, ce qu'il contient d'inusité, de mer-
veilleux, de redoutable. Ainsi ce projet se décline-t-il sous
plusieurs formes, photographies, installations, vidéos,
et performances, et réunit-il des artistes de différentes
régions du monde.

Vue de l'exposition au Centre
photographique d'Île-de-France
à Pontault-Combault



Hommage à Allan Sekula dans l'exposition au C P I F à Pontault-Combault

L'exposition rend hommage à l'artiste américain Allan Sekula (1951 – 2013) et emprunte son sous-titre à l'un de ses principaux textes. Ce dernier a constitué une remarquable base d'archives des mouvements sociaux les plus brûlants de la fin du siècle. Privilégiant l'instantané et le détail, négligeant les protocoles et le spectaculaire, il réussit à donner à la photographie un élan de performativité qui échappe aux carcans idéologiques de l'Histoire.

LELEU, Nathalie

Enseignement Autour de l'exposition : la collection (2001 – 2016) ♦ **Fonction** Chargée d'étude Collection et Patrimoine, Centre Pompidou et musée national Picasso-Paris (1990 – 2016) ♦ **Fonction actuelle** Autrice et editrice indépendante (2016 –) ♦ www.nathalie.leleu.info

Chaque année, j'attends le retour de la crise. Elle arrive le plus souvent vers le milieu de la deuxième séance, alors que se termine l'introduction de mon cours sur la gestion des collections. J'attaque par des études de cas avant d'aborder la théorie et la méthodologie : toujours comprendre avant d'apprendre. J'expose des situations pratiques impliquant des œuvres célèbres et auxquelles j'ai été confrontée ; j'invite les étudiant-e-s à les revivre avec moi et à intervenir dans un récit où l'histoire de l'art et des objets a toute sa place.

Au début, toutes et tous regardent les problèmes passer. Après avoir bien rodé le moteur de l'analyse, nous quittons l'autoroute des cas relativement simples pour nous engager sur des routes plus sinueuses avec les modalités de prêt de *One and Three Chairs*, 1965, de Joseph Kosuth. Nous montons les cols avec le dossier d'acquisition de *Five Angels for the Millenium*, 2001, de Bill Viola.

Enfin, nous cheminons sur la crête dangereuse du dossier documentaire de *Moon is the Oldest TV*, 1965/1985/1992/2000, de Nam June Paik. C'est au terme de ce trajet accidenté qu'éclate immanquablement la crise : qui pouvait se douter que la gestion de collection ne coulait pas comme un long fleuve tranquille ?

LE RESTIF, Claire

Professeure associée 2015 – 2020 ♦ **Enseignement** Pratiques curatoriales ♦ **Expos** *Vertige en terrain plat* (2016) ; *Nos ombres devant nous* (2017) ; *Partout, mais pas pour très longtemps* (2018) ; *L'Almanach des aléas* (2019) ; *Un plus grand lac* (2020) ♦ **Fonction** Directrice du Centre d'art contemporain d'Ivry – Le Crédac ♦ www.credac.fr

La pédagogie à laquelle je crois accorde une grande importance à « l'émancipation intellectuelle » mise en avant par Jacques Rancière dans *Le Maître ignorant*¹. Dans cet ouvrage, Rancière s'appuie sur le travail de Joseph Jacotot qui enseignait au XIX^e siècle le français à ses élèves flamands en leur faisant lire une édition bilingue de *Télémaque*. Ne parlant pas flamand, Jacotot fut surpris de découvrir que ses élèves avaient réussi à apprendre le fran-

çais et à comprendre le roman en vingt-quatre volumes sans aucune explication de sa part. Pour Rancière, l'expérience de Jacotot remet fortement en question la valeur de l'explication, raison d'être du professeur : « Le fait était là : ils avaient appris seuls et sans maître explicateur. » La vraie valeur du maître, suggère Rancière, réside moins dans les informations spécifiques qu'il est susceptible de transmettre que dans le fait qu'il croit aux capacités de son élève.



Séance de travail aux ateliers du Grand Large à Décines, Lyon, novembre 2018

1. Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004 et 2013, p. 29 (éd. or. : Fayard, 1987).

L'expérience de la transmission qu'il m'a été permis de penser pendant cinq années stimulantes consistait à interroger le processus de mise en exposition de l'art contemporain. De l'intérieur, depuis sa conception jusqu'à sa médiation, en s'attachant simultanément à l'analyser en temps réel et à la mettre en œuvre.

Lorsqu'à l'automne 2015, je commence mon enseignement au sein du master professionnel, le moment est dramatiquement inquiet. Les commissaires de *mathilde expose* (tel est le nom du premier collectif d'étudiants) ainsi que les artistes de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris avec lesquels ils travaillent, vivent tous un moment traumatisant à la suite des attentats meurtriers à Paris, visant principalement les lieux où la jeunesse se réunit. *Vertige en terrain plat* (2016) est le titre de cette première exposition qui a eu lieu à la fois à la galerie Eva Meyer, à la Fondation Brownstone et dans les jardins des Archives nationales à Paris. Le projet général acte une forme de ré-appropriation de leur territoire dans un moment de grande instabilité. Mon premier constat est qu'indéniablement, leur génération se préoccupe terriblement d'enjeux politiques, éthiques et écologiques dans un moment de l'histoire où il est urgent de repenser la place de l'homme.

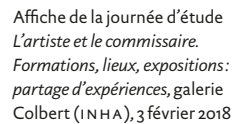
Progressivement, nous élargirons, grâce à la complicité de l'équipe pédagogique de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, puis de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, le processus aux

étudiants en design graphique. Ainsi, le trio artiste-commissaire-designer graphique réuni correspondra parfaitement aux enjeux des métiers de l'exposition de l'art contemporain tels qu'ils existent dans le contexte professionnel.

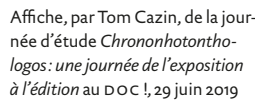
Suivront les expositions *Nos ombres devant nous* (2017) à la Fondation d'entreprise Pernod Ricard par *basalte*, *Partout mais pas pour très longtemps* (2018) à l'ELAC (espace historique de l'art contemporain en région au milieu des années 1980 situé dans la gare de Perrache) à Lyon par *convoi exceptionnel*, *L'Almanach des aléas* (2019) à la Fondation d'entreprise Pernod Ricard par *milo* et enfin *Un plus grand lac* (2020) aux Magasins généraux par *espace projectif*.

En 2018 et 2020, des journées d'étude organisées par les étudiants viennent enrichir la formation. La première s'intitule *L'artiste et le commissaire* et aura lieu dans la salle Vasari de la galerie Colbert (INHA). Elle vise à interroger les expériences d'une nouvelle génération de jeunes artistes et professionnels de l'art contemporain en matière de formation artistique et *curatoriale*, de lieu et d'écriture de l'exposition. Sorbonne Université et l'École des beaux-arts de Lyon sont les puissances invitantes de personnalités telles qu'Eva Barois de Cavel, François Piron, Boris Achour, Sarah Tritz, Yuri Zupancic, Thierry Fournier, Émile Ouroumov, Marie Brines, Gallien Déjean, Rafaela Lopez, Ana Mendoza Aldana, Julie Portier, Romain Gandolphe, Cyril Delhomme, Léo Marin,

À travers ces projets à échelle 1, les jeunes artistes, les curateurs et les graphistes ont abordé divers enjeux généraux de l'exposition tels que la répartition des rôles entre l'artiste et le commissaire aussi bien que les limites, les frontières et le sujet de l'exposition ; le rôle et la place de l'exposition dans le développement du travail de l'artiste, depuis la mise en visibilité jusqu'à la mise en question ; le rôle et la place du curateur qui agence, dispose, écrit et prend soin, des œuvres et des artistes. Enfin, les



La méthode adoptée pour concevoir l'exposition se basait sur d'intenses visites d'ateliers, de discussions de groupe et d'exercices d'accrochage dont émergeait un sujet ou un concept, décidé à la suite de discussions collégiales. En parallèle était mené un travail critique à travers l'écriture de textes et d'interviews, mis en forme par les étudiants en design graphique. Ce projet de formation engageait les étudiants commissaires à développer leur singularité critique à travers l'écriture, aux étudiants en art de bénéficier d'un premier regard critique et aux



Commissaires Giulia Andreani, Mikaela Assolent, Héloïse Cullet-Quéré, Ludovic Delalande, Flora Katz, Camille Kotecki, Christine Ithurbide, Mathieu Loctin, Laetitia Pesenti, Natalia Prikhodko, David Rodriguez, Rébecca Touboul réuni • e • s au sein de l'association *Pulp'Art*

Artistes Robert Barry, Pierre Bismuth, Damien Deroubaix, Ceal Floyer, Claire Fontaine, Vincent Ganivet, IKHÉA@SERVICE, Guillaume Leblon, Charles Lopez

Catalogue Ludovic Delalande et Laetitia Pesenti (dir.),

En arpentant le long chemin menant vers la dématérialisation de l'objet d'art, Robert Barry va jusqu'à appliquer des mots sur les murs des lieux d'exposition. *It's*



Carton d'invitation de l'exposition

incomplete met en scène et en langage notre propre relation à l'art, tout en libérant sa nature profondément polysémique et plurielle. Dématérialisation que nous retrouvons également lorsque Charles Lopez produit un effet de langage dans un geste minimal éminemment poétique avec les coordonnées de l'inaccessible en faisant se confronter les données géographiques de deux îles, l'une

dans l'Atlantique et l'autre en Antarctique. L'espace est interrogé à travers la notion d'apesanteur avec *Unknown Site Corner* de Guillaume Leblon. Cette pyramide inversée réalisée avec des pierres collectées dans l'environnement proche du lieu d'exposition questionne l'unicité de l'œuvre. Interrogation qui se retrouve à travers *De vert à quelque chose d'autre* (Couleur n°15) tout en jouant le principe du monochrome. Appliquée sur un mur, la peinture verte de Pierre Bismuth subit à chaque réactivation une infime nuance, qui l'emmènera de vert à quelque chose d'autre. À ce monochrome s'ajoute celui de Ceal Floyer, *Monochrome Till Receipt* (White), plus métaphorique. Pour le réactiver, il incombe au commissaire d'acheter des éléments ayant la particularité d'être tous blancs. La peinture de Damien Deroubaix puise son inspiration dans la mythologie, l'idéologie politique et la musique métal. Elle associe les signes de la société de consommation et ce qui reste du modèle communiste dans une réflexion sur les valeurs et les icônes de notre époque. Déposée au centre de l'espace, *Palette de papaiings* (mur) de Vincent Ganivet relève à la fois de la sculpture minimale et de l'architecture. Ce matériau de construction sème un doute quant à sa possible utilisation. Copier ce qui a déjà été fait par un autre artiste sans le citer et réaliser des actions avec une lenteur exagérée sont les modes d'emploi des deux I K H É A © SERVICES. À travers un art prestataire *Répliques* et *Slowmo* s'attaquent à l'originalité et à l'efficacité.

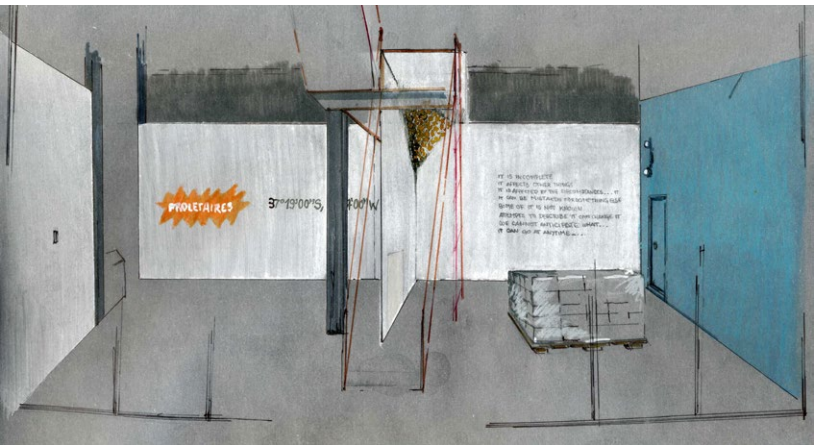
Préface au catalogue,
par Ludovic Delalande et Laetitia Pesenti

Cet objet hybride, prenant l'apparence d'un catalogue traditionnel, n'est autre que le lieu, la galerie virtuelle où se joue l'exposition *Les choses dont nous ne savons rien encore*. Cette exposition d'œuvres protocolaires entend dresser un panorama général des œuvres relevant d'un énoncé, d'une consigne, d'un mode d'emploi.

Existant sous la forme d'un document écrit, attendant la promesse d'une matérialité toujours en devenir, les quatorze œuvres présentées témoignent de l'importance accordée à la dématérialisation de l'œuvre d'art.

Cet ouvrage déjoue les limites temporelles et l'espace circonscrit de l'exposition. En effet, si le lieu d'exposition permet de redonner vie ponctuellement à des œuvres à la matérialité instable, le catalogue quant à lui en convoque le souvenir dans la durée. Cependant, contrairement à un catalogue d'exposition habituel, il ne se réfère pas à une exposition passée mais préfigure ou non la possible matérialisation d'une exposition future. L'exposition qui se joue dans le catalogue provoque alors un court-circuit temporel et logique.

Si l'existence des œuvres non matérielles consignées sous la forme de contrats, de cd-rom explicatifs et de programmes à suivre à la lettre n'est pas remise en question, il en va de même pour cette exposition.



David Rodriguez, dessins préparatoires de la scénographie de l'exposition

Ce livre se compose de plusieurs textes qui énumèrent les différentes formes protocolaires qui parcourent la création artistique depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. En amont, un historique en dévoile les origines et en propose une définition.

Chacune des œuvres présentées dans l'exposition révèle deux de ses modes d'existence : son protocole et une illustration témoignant d'une de ses réactivations. Les illustrations se présentent sous la forme de dessins, de photographies ou d'impressions.

Afin d'étayer le propos, deux questions ont été envoyées par mail à chacun des artistes. Leurs réponses dressent un portrait-robot de l'utilisation qu'ils font du protocole, ainsi que la place que cette pratique occupe dans leur création. Sept d'entre eux se sont prêtés au jeu. Ce recueil de propos succède au protocole de l'œuvre et à son illustration.

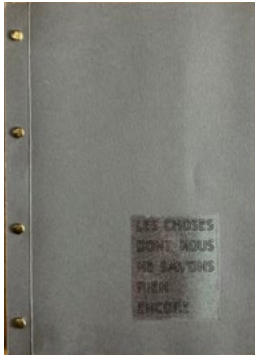
La structure du catalogue invite tout d'abord le lecteur à réfléchir les œuvres à travers un texte, puis à visualiser, par l'intermédiaire d'une illustration, un exemple

de leur réactivation, à en connaître son mode d'emploi et enfin à en découvrir la démarche sous-jacente.

Si le catalogue invite le lecteur à découvrir une exposition qu'il ne connaît pas encore, ou dont il ne se souvient pas, il lui propose alors de la matérialiser. En effet, en plus du mode d'emploi servant à la fabrication du catalogue, un protocole de réalisation est proposé pour donner vie aux œuvres.



Réactivation d'après protocole de l'œuvre de Damien Deroubaix, *Proletaires*, 2002, Centre national des arts plastiques



Protocole de fabrication du catalogue

Se munir de :

- 2 feuilles cartonnées de couleur format A4 (gris)
- 32 feuilles de papier blanc de format A4
- 3 feuilles de papier-calque format A4
- 7 feuilles de papier couleur format A5 (gris clair)
- 11 feuilles de papier blanc format A5
- 3 feuilles de papier blanc format A3
- 4 attaches parisiennes
- 1 adhésif transparent
- 1 règle en fer
- 1 perceuse
- 1 cutter
- 1 imprimante



MAILLET, Arnaud

Enseignement Histoire des cinémas d'avant-garde : formes et expositions (2012–) ♦ **Fonction** Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université

Cinéplastique

Initié en 2012, *Cinéplastique* est un projet pédagogique permettant aux étudiants du master professionnel de visionner des films et vidéos d'artistes d'avant-garde et de cinéastes expérimentaux dans les meilleures condi-

tions possibles, grâce à une convention signée entre Sorbonne Université et le Centre Pompidou. Les films, vidéos et œuvres sonores sont issus de trois collections du musée national d'Art moderne (collection des films, collection des nouveaux médias et collection audiovisuelle de la bibliothèque Kandinsky) et sont projetés aux étudiants au sein même du Centre Pompidou. Chaque année, les étudiants du master professionnel bénéficient au premier semestre d'un cycle défini – politique du montage, l'art et le vivant, l'image performative ou l'installation, par exemple, mais aussi l'héritage surréaliste, les formes contemporaines du dadaïsme, les usages de la ville, l'image Pop ou encore l'image postmoderne – à raison de trois séances semestrielles minimum. Chaque séance fait l'objet de trois heures de cours et est constituée d'une introduction générale servant à contextualiser le thème de la séance, suivie d'une analyse historique et formelle détaillée de chaque œuvre audiovisuelle ; celle-ci est ensuite projetée intégralement dans son format d'origine. Face à ces objets visuels et sonores, les étudiants sont ainsi amenés à s'interroger non seulement sur les œuvres elles-mêmes, mais également sur les manières de les montrer, de les exposer, ou encore de tisser des rapports et des discours entre elles. Approches historique, formelle et politique sont ainsi étroitement nouées. Enfin, ce partenariat avec le M N A M a permis à plusieurs étudiants du master professionnel d'effectuer leur stage dans des conditions tout à fait privilégiées.

MASSICOT, Marine

Promo. 2021–2022 ♦ **Expo.** à partir de là ♦ **Stage** Centre d’art contemporain Chanot de Clamart ♦ **Fonction actuelle** Chargée de projet, Centre d’art contemporain Chanot (2022-) ♦ www.cacc.clamart.fr

Qu’est-il attendu d’un mémoire à visée professionnelle ? C’est ce que nous nous sommes demandé-e-s lors-qu’Isabelle Ewig et Clément Dirié, professeur-e-s à la direction de nos mémoires, nous ont présenté ce travail comme une recherche trouvant son origine dans l’expérience acquise au cours de l’année, et plus spécifiquement lors du stage.

Je me suis tournée vers ma principale mission au Centre d’art contemporain Chanot, dirigé par Madeleine Mathé, ancienne étudiante du master, qui était l’accompagnement de la résidence graphique pour le renouvellement de l’identité visuelle du centre d’art. Ce cadre de commande dont l’environnement se compose de cahier des charges, de la découverte d’univers graphiques et de discussions enthousiasmées, a rapidement contribué au travail que nous menions en collectif au sein de la promotion et qui a pris lui aussi une tournure pour le moins graphique ! Deux identités ont été travaillées : celle du

collectif à *autre voix* par Marie Clémentine et Adèle Pavia et celle de l’exposition à *partir de là* par Agathe Joubert et Pauline Vialatte de Pémillle (Studio Double). Le mémoire est ici venu interroger une somme d’expériences vécues dans l’année et initier une réflexion à partir de celles-ci.

L’expérience acquise est aussi celle formée au contact de pratiques et de questionnements contemporains qui orientent la méthode et l’objet d’étude : à un corpus de textes et d’images se substitue un ensemble de lieux et de rencontres, le travail s’initiant non pas tant dans la bibliothèque que dans les rencontres d’artistes et de professionnel-le-s auxquelles nous exerce le master. Portée par cet apprentissage et la nécessité de documenter, j’ai souhaité contacter des centres d’art accordant une attention particulière au graphisme. À l’image des missions des centres d’art, le mémoire professionnel m’est apparu se porter vers l’avant, s’inscrire dans une recherche prospective en convoquant et donnant des espaces de parole aux actrices et acteurs de ces avancées. Mon mémoire s’est situé, dans cette histoire en cours qu’est le design graphique, sur l’avancée de trois centres d’art contemporain qui par l’exposition s’engagent pour un graphisme d’auteur.

MEANWHILE IN THE REAL WORLD 2003

Exposition Chapelle de la Sorbonne, 13 septembre–14 octobre 2003

Commissaires Omblin d’Avezac, Vincent Chabaud, Muriel Enjalran, Ana Janevski, Katie Kennedy, Jérôme Lefevre, Marie-Aimée Leroux, Raphaël Niemojewski, Remi Parcollet, Flore Poindron, Margherita Ratti, Sophie Sansonetti, Romaric Tisserand
Artistes Saâdane Afif, Philippe Decrauzat, Fabrice Gygi, Candida Höfer, Fabrice Hybert, Yan Kopp, Eric Nehr, Jean-Michel Othoniel, Tobias Rehberger, Franz West

Accompagnement Katia Baudin
Partenariat FRAC Île-de-France

L’exposition *Meanwhile in the Real World* à la chapelle de la Sorbonne est le fruit d’un projet d’étudiants en art contemporain, mené en partenariat avec le FRAC Île-de-France.

Elle emprunte son titre à une des œuvres exposées dans ce lieu prestigieux du patrimoine historique, dont la fonction religieuse s’est peu à peu dissolue pour devenir aujourd’hui le réceptacle de nombreuses manifestations culturelles.



L’entrée de la chapelle de la Sorbonne



meanwhile in the real world (2002) de Philippe Decrauzat qui a donné son titre à l’exposition

Reprenant une inscription apposée sur le tapis de Philippe Decrauzat, cette expression qui signifie littéralement « pendant ce temps dans le monde réel » est elle-même une citation extraite par l’artiste du film *Tron*. Ce mythe du cinéma de science-fiction est un des premiers films sur la réalité virtuelle.

Le titre suggère ainsi la coexistence de deux mondes, l’un réel et l’autre fictif, et résulte d’un choix d’œuvres fortes de la collection du FRAC qui interrogent les notions de glissements de sens, de détournements d’un espace, d’un objet ou d’une image à travers des époques différentes et des mises en scène spécifiques.



Carton d’invitation de l’exposition



La promotion 2002–2003

n’est plus consacrée aujourd’hui. L’histoire instable d’un lieu miroir de représentations religieuses, sociales et politiques a également donné lieu à une réflexion sur l’engagement de l’artiste dans la société contemporaine, et la capacité des œuvres à interroger le réel dans ses aspects les plus divers, jusqu’à le rendre instable et polysémique.

Le choix d’œuvres au statut bien souvent incertain, entre objet d’art et mobilier d’usage, dénonciation de systèmes sociaux aliénants et nouvelles propositions d’échanges, questionnent ainsi la relation physique et mentale du spectateur aux œuvres et son rapport traditionnel à celles-ci fondé sur la contemplation esthétique.

Elles sollicitent sa participation dans le processus de réception d’éléments a priori identifiables mais qui ne remplissent pas les fonctions qu’ils suggèrent, comme le fauteuil-prélat de Fabrice Hybert ou le lit métallique de Franz West. Ces pièces, bien qu’anachroniques dans l’espace architectural baroque de la chapelle, répondent à certaines analogies formelles et symboliques qui assurent une cohésion avec leur environnement. Le « mau-solée » de Tobias Rehberger peut être appréhendé comme une alternative contemporaine au tombeau de Richelieu. Cette cabine au design épuré joue le rôle d’un objet-portrait, à la mémoire d’un individu disparu, en restituant l’exacte intensité lumineuse du jour de sa mort. La table composite de Saâdane Afif relève également d’un registre paradoxal dont la portée symbolique dépasse largement celle d’un simple objet usuel. Nature morte contemporaine, cette œuvre acquiert une dimension signifiante dans la chapelle par son invitation à la méditation.

La vidéothèque de Fabrice Gygi, dispositif d’accueil du public invité à regarder des vidéos de son choix, s’éloigne de l’évocation pour retrouver une vraie fonction, celle d’échange et de communication, malgré son esthétique élémentaire et guerrière. Le choix des vidéos par les étudiants procède d’une même réflexion sur la nature et les enjeux de l’exposition. Les vidéos diffusées sont des fictions dans lesquelles les artistes mettent en scène leurs revendications, désirs et fantasmes. Elles représentent dans leur ensemble cette ambivalence entre



le réel (le vécu) et la fiction (spéculation d’un réel donné). Alors que Matthieu Laurette ou Thierry Verbeke s’immiscent au cœur du réel, Olaf Breuning se positionne dans l’écriture de pures fictions. Des œuvres de Alex McQuilkin ou Vanessa Beecroft peuplent l’exposition par une présence humaine jusqu’ici furtive. Puisque tout mobilier appelle à être expérimenté par nos corps dans ses fonctionnalités, une partie des vidéos met en scène des applications similaires.

Eric Nehr détourne le genre classique du portrait pour introduire une forme de distanciation critique à l’égard des stéréotypes sociaux formatés par la mode et neutralisés par un canon de standardisation qui efface la singularité des êtres. L’espace déserté de présence humaine photographié par Candida Höfer, d’une neutralité toute relative et dont la sensation de vide n’entrave pas l’intensité dramatique, renvoie aussi à l’histoire du lieu, pillé durant la Révolution, également marqué par les revendications de Mai 68. *Amoco* de Yan Kopp, plan fixe et nocturne sur une station-service inspirée des dispositifs de caméra-surveillance, achemine peu à peu le spectateur vers des atmosphères urbaines et intimes, déstabilisant ainsi la frontière entre intériorité et extériorité.

La plupart des œuvres traitent d’une absence mais sollicitent constamment le corps et le déplacement du visiteur, opposant au sentiment de mort et de souvenir une forte présence des objets qui, tout en se dérobant, appellent une disponibilité interprétative du visiteur.



Vues de l’exposition à la chapelle de la Sorbonne

MÉDIATION CULTURELLE

Subst. fém., du latin *mediatio*, « médiation, entremise ».

1 ° Déf. : « Située à l’intersection du culturel, de l’éducation, de la formation continue et du loisir, la médiation culturelle s’inscrit dans le champ de ce que l’on appelle l’éducation informelle. À la différence de l’éducation, au sens usuel du terme, l’éducation informelle n’est ni obligatoire, ni contrainte par un programme exhaustif à dispenser ou une validation des acquis à organiser. Ses visées sont tout à la fois éducatives, récréatives et citoyennes . » (*Dictionnaire encyclopédique de l’éducation et de la formation*, 2000). ♦ **2 ° (Re)définition de cours** : la médiation culturelle est pour moi une promesse, celle d’offrir à ceux auxquels elle s’adresse la possibilité de dépasser le premier choc émotionnel devant une œuvre pour les inviter à y entrer par des clefs leur permettant de se faire leur propre opinion. En aucun cas, le travail du médiateur-trice n’oriente le regard, il crée des passages, des connexions, il accompagne, il fait se croiser des idées et des impressions, pour installer une confiance entre sa parole et celle du visiteur. Si celui-ci reste au cœur de nos préoccupations, il n’en reste pas moins que la médiation culturelle, considérée aujourd’hui comme une nécessité, n’est pas toujours bien comprise par les professionnels

(commissaires et artistes). C’est une discipline qui relève d’abord des sciences sociales et éducatives, au service des publics, des œuvres et des artistes. Faire de la médiation, c’est un savoir, un savoir-être et un savoir-faire qui, avant de transmettre de la connaissance, privilégie le don, la largesse, une amitié avec ceux qui découvrent, pensent ne pas savoir et pour lesquels nous recherchons avant tout à partager le plaisir de se saisir de l’art.

Par Florence Sayag-Morat, cheffe de projet au service de la Médiation culturelle, Centre Pompidou

MEISEL, Hélène

Professeure associée 2019 – 2021 ♦ **Enseignement** Art contemporain ; Workshop édition ♦ **Promo.** 2007 – 2008 ♦ **Expo.** *Aperçu avant impressions* **Stage** FRAC Île-de-France ♦ **1^{re} embauche** Work method **Fonction actuelle** Historienne de l’art, Galerie Jocelyn Wolff

L’amicale

« Depuis quelques années je me suis concentrée sur des liens d’amitié alors que je me l’interdisais avant, par inté-

grité et dégoût du favoritisme dans l’art contemporain. Et je vois bien que ce sont tous ces liens qu’il faut retisser pour habiter le monde, être plus à l’écoute des relations que des séparations. »

Voici la dynamique dans laquelle Marianne Lanavère s’apprête à quitter, en juin 2021, ses fonctions de directrice du Centre international d’art et du paysage de l’île de Vassivière, où elle œuvrait depuis 2012. Une des spécificités de sa programmation à Vassivière aura été de s’ancre très fortement localement, pour tisser durablement des relations avec un territoire.

Un aparté anachronique : affirmer des liens d’amitié comme le moteur de collaborations fructueuses pourrait évoquer la chimie heureuse d’*Affinités électives* plus amicales qu’amoureuses. Dans ce roman, Goethe fait s’interroger Odile, Édouard et le Capitaine sur le rôle idéal du chimiste : devrait-il être un « artiste de la séparation » ou bien un « artiste de l’union », un connaisseur des « médiateurs » qui savent joindre ce qui veut se séparer ? Bien sûr, ces questionnements sondent en réalité le jeu des relations humaines. La métaphore chimique de Goethe semble d’un romantisme désuet, et sans doute vaudrait-il mieux observer d’autres modèles, plus organiques et résilients pour repenser ces affinités. Comment repenser les dynamiques qui modélisent nos relations sociales en dehors des schémas institutionnels ? Quels processus, quels écosystèmes pourraient nous permettre d’échapper à cette autre métaphore qu’est le réseau ?

Souvent, je me suis posé la question de la place de l’amitié dans les relations professionnelles, en me la figurant effectivement comme une manifestation excédentaire, et peut-être malvenue – court-circuitant potentiellement le maillage anonyme de la hiérarchie, du mérite et de la compétence au bénéfice des affinités, voire de l’entregent ou du copinage. L’argument très suspect d’une « grande famille de l’art », invoqué parfois comme la compensation d’un travail fait bénévolement, m’a sans doute rendu suspecte toute transposition de relations familiales au sein du travail, supposant des obligations, des héritages, des filiations.

Alors comment caractériser ces relations humaines qui devraient lier un milieu professionnel, et que l’on découvre plus particulièrement dans ce moment de transition qu’est « l’insertion professionnelle », où plane le soupçon du piston en même temps que le goût de l’obligance ?

Pour ne pas passer à côté de la question, et confondre amitié avec de faux amis, il faudrait considérer ce qu’est l’amitié dans son acception la plus philosophique : de la bienveillance mutuelle comme projet politique. Et considérer que toute formation – le master professionnel « L’art contemporain et son exposition » compris – devrait d’abord être un apprentissage de l’amitié. Une amitié sans ménagement ni déférence, qui favorise une entraide sans obligation réciproque. Une amitié ni facile, ni complaisante. Une amitié entre pairs, mais aussi entre généra-

tions. Une amitié que certain-e-s m’ont apprise, au gré d’invitations, de conseils et parfois de contradictions.

L’option de l’amitié dans le travail relève en fait d’un choix, plus que d’un confort ou d’un agrément. Il s’agit de faire fructifier des intérêts communs et réciproques, des énergies compagnes, sans les forcer.

MÉMOIRE

Nom à double genre ♦ Subst. fém., du latin *memoria*, « aptitude à se souvenir », employé au pluriel *memoriae* au sens de « recueil de souvenirs ». ♦ Subst. masc., qui procède de *mémoire* par changement de genre ♦ À l’université, l’étudiant·e rédige un mémoire en vue de l’obtention du master ♦ **Ant.** Rapport, dossier.

♦ **1** ° *Vases communicants* : deux grandes catégories, le mémoire de master recherche et le mémoire de master professionnel, trop souvent opposés, alors que le premier a des vertus professionnalisantes, et le second ne se conçoit pas sans recherche. ♦ **2** ° Le mémoire professionnel s’ancre dans la mémoire des expériences acquises pour interroger le fonctionnement du milieu de l’art contemporain, ses métiers, ses acteurs, ses valeurs, etc. ♦ **3** ° Pour dépasser le stade du rapport de stage, néces-

sité de lire (avec discernement), de rassembler des documents, de mener des entretiens, d’argumenter, de faire preuve de distance critique, etc. ♦ **4** ° Se souvenir des bonnes pratiques de la recherche en matière de rigueur scientifique, de sources, de qualité rédactionnelle, de respect des conventions typographiques, etc. ♦ **5** ° Le mémoire pose les bases d’une réflexion qui ouvre de nouvelles perspectives et permet à l’étudiant·e de se projeter. ♦ **6** ° Dans l’idéal, le mémoire a une incidence, directe ou indirecte, sur le devenir de l’étudiant·e. ♦ **7** ° *Exemples* : *Mise en œuvre de la recherche en art dans les lieux d’exposition* (Sandrine Honliasso, 2017–2018) ; *Exposer le Care, aperçu des enjeux théoriques et pratiques* (Marina James-Appel, 2018–2019) ; *L’impact environnemental de l’art contemporain. État des lieux et initiatives dans l’éco-conception des expositions* (Grégoire Pastor, 2019–2020) ; *Le travail, la marchandise et le cercle de courtepoin*te. *Co-création et « économies interstitielles »* (Valentina Ulisse, 2019–2020) ; *Innovations récentes dans le mécénat culturel des entreprises* (Tom Rowell, 2020–2021) ; *Be Water – Adaptabilités personnelles, collectives et institutionnelles* (Thomas Maestro, 2020–2021) ; *Vers un musée féministe ?* (Léa Delplanque, 2021–2022).

MONACREW
Promo. 2017–2018 ♦ Expo. <i>Partout, mais pas pour très longtemps</i>
Mathilde Belouali ♦ Stage Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, service Création contemporaine et prospective ♦ 1^{re} embauche + fonction actuelle Responsable des expositions, Bétonsalon (2019–)
Adélaïde Couillard ♦ Stage Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, service Création contemporaine et prospective ♦ 1^{re} embauche Coordinatrice générale, Synesthésie MMAINTENANT ♦ Fonction actuelle Coordinatrice du Centre d’art et du secteur des arts plastiques, Maison populaire de Montreuil (2021–)
Sandrine Honliasso ♦ Stage Fondation KADIST ♦ 1^{re} embauche + fonction actuelle Chargée des expositions et des éditions (2020) puis responsable des projets artistiques et des éditions au FRAC Champagne-Ardenne (2022–) ♦ <i>www.ikoflow.com</i>
Thomas Laval ♦ Stage Département Culture et Création (alors nommé département du Développement culturel) du Centre Pompidou ♦ Fonction actuelle Doctorant contractuel au sein du Centre d’étude des arts contemporains (CEAC – EA3587), université de Lille (2019–)

<i>MONACREW</i>
<i>Quartet pour instruments complémentaires</i>

Biographie collective Issu de la promotion 2017 du master professionnel et du collectif *convoi exceptionnel*, et formé par un heureux concours de circonstances lors du workshop dirigé par Vinciane Despret en janvier 2018 au pavillon Bosio, École supérieure d’arts plastiques de Monaco, le Monacrew est composé de Mathilde Belouali, Adélaïde Couillard, Sandrine Honliasso et Thomas Laval. Amitié nourrie de regards croisés sur l’art, ses objets et ses acteur·rice·s, d’une solidarité indéfectible ou encore de projets avortés, le Monacrew continue de façonner ce que nous sommes et devenons, et indubitablement, nos actions dans le champ qui nous a réuni·e·s.

Depuis, Mathilde a travaillé à L’ahah, organisé une exposition dans un temple, puis a rejoint en tant que chargée des expositions l’équipe de Bétonsalon où elle se rend tous les matins en pédalant. Après un passage par le collectif Folle Béton et un poste à Synesthésie **MMAINTENANT**, Adélaïde a également fait l’acquisition d’un vélo pour se rendre à la Maison populaire de Montreuil où elle coordonne aujourd’hui le Centre d’art et le secteur des Arts plastiques. Il faut prendre le TGV direction Reims pour retrouver Sandrine, qui, après plusieurs expériences curatoriales à Paris et Dakar, enfourche désormais son vélo pour se rendre au FRAC Champagne-Ardenne où elle est responsable des expositions et des éditions. Tho-

mas pédale aussi beaucoup à Paris mais c’est à Lille qu’il se rend régulièrement pour sa thèse et pour enseigner, après avoir été assistant de recherche pour une exposition autour de Delphine Seyrig (LaM et MNCARS) et participé à une résidence curatoriale à Shanghai.

Thomas En ce début d’après-midi du 5 septembre 2017, je suis assis en salle Cassou, aux côtés de onze personnes qui me sont, pour l’heure, totalement inconnues. Une certitude habite néanmoins notre rendez-vous : nous allons travailler ensemble pendant un an. Les discussions débutent rapidement et les affinités intellectuelles et amicales ne tardent pas non plus à définir les dynamiques du groupe que nous formons. De notre rencontre découle la confrontation de nos idées respectives, au travail, tout au long de l’année. On s’interpelle, s’explique, s’écoute, à des degrés variables, on apprend des idées des autres, et on avance. Le groupe s’éprouve à travers les prises de parole et l’expression de nos idées et de nos choix, l’enjeu commun nous pousse à garder le cap sur le projet d’exposition.

Le 27 septembre, nous visitons les ateliers d’artistes de l’Adéra où plusieurs artistes diplômé·e·s de l’ENSBA Lyon ont leur atelier. Quelques coups d’œil aux pièces présentées et déjà les premières interrogations surgissent. Chacun·e d’entre nous se plonge dans la pratique qui se donne à voir, les mots et les silences des artistes prennent forme et sens à la vue des œuvres. Par cette rencontre,

plusieurs fois renouvelée mais toujours autre, on aiguise notre regard et on travaille aux côtés des artistes pour aller de l’avant, jusqu’à l’exposition, et après. Les moments en *off* permettent de parler d’autre chose et sont révélateurs. On relâche la pression pour mieux se rendre compte et affiner les idées par la suite. Les allers-retours, en train, *in vivo*, comme au bout du fil, cristallisent finalement l’essence de notre rencontre avec les artistes : on se plaît à parler la même langue.

Adélaïde « Au cas où vous ne l’auriez pas encore compris, le travail a déjà commencé. »

Lancé par un·e des prof·e·s dès le début de notre premier séjour à Lyon, ce petit coup de *boost* est probablement là pour nous signifier que nous ne sommes plus des touristes. Nous ne sommes plus là pour observer, nous sommes là pour faire. Et *faire* il va falloir. Faire *ensemble*, faire *avec* (et parfois *malgré*).

Cette petite phrase anodine marque à mon sens le départ de cette formation. Un prologue un peu sec suivi d’un repli du corps professoral pour nous laisser entre « nous ». Un « nous » qui ne signifie pas encore grand-chose à peine une semaine après le lancement de l’année universitaire. Nous, étudiant·e·s de la Sorbonne face aux étudiant·e·s de l’ENSBA Lyon parmi lesquel·le·s il faudra sélectionner des artistes à exposer.

Le premier choix qui se présente à nous ce jour-là, c’est la manière dont nous décidons individuellement d’aborder cette première rencontre avec des artistes dans

une situation similaire à la nôtre : des étudiant·e·s posant un orteil hors de l’école. Avec lesquel·le·s il va falloir dialoguer pour au final se livrer à l’impitoyable exercice de la sélection.

Les étudiant·e·s en design graphique – avec lesquel·le·s nous collaborons au cours de cette année – nous introduisent au concept de l’effet « hein ? » « Un effet ténu, fugitif, variable, qui se manifeste dans ce moment où ayant perçu une chose, on n’en saisit pas encore le sens ou l’objet ; lorsque la contradiction, l’ambivalence, le doute ou la perte de repères se chargent paradoxalement d’une valeur positive et constructive¹. »

Cette première rencontre à l’ENSBA Lyon sans chapeyron est une sorte de « hein ? » Ce premier *studio visit* est hésitant, les questions sont parfois maladroites, les postures un peu gauches ou faussement assurées. Mais c’est précisément la manière dont nous choisissons de vivre et d’agir en ce moment qui nous pousse instinctivement vers certaines personnes. Celles et ceux avec qui j’échange ce jour-là, je les ai choisis et je ne les quitte plus. Ils-elles insufflent de la confiance et de la constance tout au long de cette année.

Quand cette dernière s’achève et que je comprends que ce n’est que le début de l’effet « hein ? », qu’il se ressentira à chaque début de projet, à chaque nouveau poste, ils-elles deviennent la composante invariable et indispensable. Ils-elles donnent du personnel à ma vie professionnelle.

Sandrine Il s’agissait pour moi de combler un manque, réel ou ressenti, suis-je la mieux placée pour en convenir ? Les deux. Je savais depuis quelque temps déjà comment je souhaitais m’inscrire dans le monde de l’art mais l’étroitesse du marché de l’emploi était persistante et mon précédent master au titre ronflant, « Expertise des professions et institutions de la Culture » avait fini de montrer ses lacunes. . . ou moi de faire avec les miennes. De précédentes expériences m’avaient permis d’entrevoir l’étendue du champ mais faute de. . . j’étais restée (trop) longtemps à ses abords. Avec le master professionnel de la Sorbonne, j’y pénétrais pour de bon, pour de vrai, tout entière, pour découvrir qu’il était infiniment plus vaste que ce que j’en percevais. Pour découvrir que tout en me donnant de fait et indirectement accès aux multiples voix d’une discipline et de son objet, lui ne m’en révélait qu’une infime partie. Un groupe d’amis (Adélaïde, Mathilde, Thomas), un stage professionnel (KADIST), une première expérience en commissariat d’exposition (*Partout, mais pas pour très longtemps*) m’ont ouvert les portes vers des mondes de l’art auxquels j’étais étrangère et dans lesquels je me suis engouffrée.

Comme les différentes sphères de socialisation qui interviennent dans la construction de l’être social, une telle année, en dépit de sa fugacité, s’inscrit durablement dans un parcours. Comme toute formation, elle constitue un « passage vers... ». Moins vers une/des profession(s) que vers des modes d’appréhension, d’interprétation

voire d’appropriation de ces champs d’action et de transmission. Parmi eux, le commissariat d’exposition dont la pratique, dans ce cadre précis, découvre une complexité qui ne cesse de croître. Se frottant simultanément aux deux autres mondes évoqués plus tôt, la pensée et la pratique du commissariat d’exposition s’en trouvent irriguées par des interlocuteurs, des espaces géographiques, des contextes, récits, des œuvres. . . qui l’affectent dans son sens et dans ses formes d’apparition. La dialectique qui se met alors en place fait éclater l’horizon stable d’une histoire de l’art aussi située qu’« incontournable ». Pour que la rencontre soit féconde, il s’agit dès lors de trouver les outils – théoriques, pratiques, pourquoi pas émotionnels – qui nous permettent de naviguer entre et dans ces mondes, de les traverser comme ils nous traversent et nous imprègnent. Il faut être à l’écoute de leurs échos, des contradictions qu’ils font naître, des réseaux de significations qu’ils tissent ou encore des limites qu’ils sont susceptibles d’imposer. Il importe donc et tout autant de savoir s’en extraire afin d’éviter un immobilisme épistémique qui rendrait aveugle et insensible à des manières autres de penser, de faire, de dire et de montrer l’art.

Ces espaces poreux, dont la confrontation est nécessaire au mouvement de la pensée et à l’actualisation de la pratique – faut-il rappeler qu’elle participe de la définition des sociétés – constituent des mondes qui m’accompagnent à chaque geste que je pose aussi bien en tant que « professionnelle de l’art » qu’en tant que personne.

Mathilde Vendredi 23 avril 2021, 18 h, je retrouve Adélaïde devant la gare de l’Est. Grand soleil, sacs à dos faits à la hâte, tests négatifs, télétravail expédié, pas mal d’excitation et beaucoup de joie de se retrouver. On parle de son déménagement et de son nouveau poste avant de monter dans le train pour Reims. De dos, je reconnais Thomas qui se fraye un passage dans la rangée vers le carré en face du mien. 45 minutes plus tard, on descend, les yeux écarquillés, à la recherche de Sandrine venue sur le quai pour nous accueillir.

Ce week-end tou·te·s les quatre dans sa ville d’adoption, c’est la version *extended* de nos réunions parisiennes et de nos apéros Skype, où on refait la vie à renfort de vin blanc et de pétards en taillant un costard à pas mal de monde, mais surtout où on se soutient et s’écoute avec une constance et une complicité précieuses. Notre quatuor a vite été baptisé « Monacrew », en hommage au séjour à Monaco début 2018 qui avait illuminé notre hiver et scellé notre amitié. Tout avait commencé quelques mois plus tôt, en septembre 2017 : la rentrée, où on s’était présenté·e·s, apprêté·e·s et apeuré·e·s autour de la table en salle Cassou, avait vite laissé place à la cadence des voyages à Lyon et des visites d’ateliers, aux denses semaines de cours puis à celles de stage dans notre bureau aveugle du Centre Pompidou, aux frictions des réunions et aux conciliabules des pauses cigarettes. Dans les multiples espaces-temps de ces quelques mois, les un·e·s auprès des autres, nos esprits et nos caractères se sont affûtés, nos compé-

tences multipliées, nos envies précisées. Je garde un souvenir d’autant plus vif et ému de ce convoi exceptionnel aux allures de classe verte, car il coïncidait aussi pour moi, dans la sphère politique et intime, avec un passage à l’âge adulte révélateur, au cours duquel j’ai pris à bras le corps mes constructions et mes confusions pour accepter avec vertige mon désir envers les femmes, m’extirper de l’hétérosexualité et me réinventer en dehors.

L’importance de cette période de formation se fait sentir par ricochets jusqu’à maintenant, dans beaucoup d’aspects de ma vie, mais les liens que j’ai avec Adélaïde, Thomas et Sandrine, tout ce que nous partageons de nos métiers, de nos aspirations et de nos frustrations, de nos amours et de nos maisons, des familles qu’on se choisit et qu’on crée, comptent parmi les choses les plus durables et les plus fortes que j’en retiens et en emporte.

1. *A kind of “huh?”*, exposition avec Aurore Chassé, Claude Closky, Information as Material, Julien Nédélec, Ed Ruscha, commissariat : Jérôme Dupeyrat et Maïwenn Walter, Toulouse, Les Abattoirs – F R A C Midi-Pyrénées (médiathèque) / Espace d’art de Grenade, novembre 2012 – mai 2013.

MUSÉE

Subst. masc., du grec *mouseion*, « temple des muses ». ♦ **Syn.** Temple, palais, monument, boîte à exposer, forum, école, église, cimetière, mausolée, parc d’attraction...

1 ° *Définition* : si l’origine du concept a plus à voir avec les collections, le mot lui-même, dans son acception antique, désigne moins l’institution que l’établissement. Cit. : « Pour beaucoup de nos contemporains qui ne sont jamais entrés dans un musée, le musée, c’est d’abord le bâtiment, mieux un monument. » (Hugues de Varine, « Le musée peut tuer ou... faire vivre », 1979). ♦ 2 ° *Redéfinition* : depuis Quatremère de Quincy, l’histoire du musée s’est écrite à la faveur d’une tradition critique qui n’a eu de cesse de l’interroger dans ses missions comme dans sa matérialité. Dans une courte période, le musée et son architecture connaissent trois révolutions, d’ordre muséologique, esthétique et paradigmatique : la *fondation* du musée classique (1750–1900), la *révolution* du musée moderne (1900–1960), la *régénération* propre au musée contemporain (de 1960 à nos jours). ♦ 3 ° *Sortir du cadre* : les musées outrepassent désormais leurs missions traditionnelles de conservation, de transmission de la connaissance et du patrimoine, de rencontre avec les œuvres, d’éducation artistique pour assumer un rôle

plus social et une fonction de divertissement. ♦ 4 ° *Conflit* : simple abri ou écrin pour les œuvres ? Œuvre parmi les œuvres ? L’architecture doit-elle s’imposer ou être un cadre neutre ? Questions fondatrices et... sempiternelles. ♦ 5 ° *Schizophrénie* : conserver et donner à voir. Lieu d’étude et de délectation. Interdire de toucher et chercher à toucher. Haut et bas (Jean-Michel Ribes, *Musée haut, musée bas*, 107 min., 2007). Cit. : « Il dépend de celui qui passe – Que je sois tombe ou trésor – Que je parle ou me taise – Ceci ne tient qu’à toi – Ami n’entre pas sans désir » (Paul Valéry, fronton du musée de l’Homme, palais de Chaillot, Paris, 1937).

Par Marie Civil, directrice d’Archipel Centre de culture urbaine à Lyon



NOS OMBRES DEVANT NOUS

2017

Exposition Fondation d’entreprise Ricard, Paris, 6–15 juillet 2017
Commissaires Elena Cardin, François Dareau, Joshua de Paiva, Léa Djurado, Maëva Gomez, Alexandra Goullier Lhomme, Henri Guette, Hannah Kreile, Dimitri Levasseur, Eva Vaslamatzi, Leslie Veisse, Juschka Marie von Rüden, réuni · e · s au sein du collectif *basalte*
Artistes Timothée Chalazonitis, Matthieu Haberard, Nathanaëlle Herbelin, Vladimir Hermand, Roy Köhnke, Nidgâté, Lucie Planty, Cecil Serres et Radouan Zeghidour
Catalogue Collectif *basalte* (dir.), *Nos ombres devant nous*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Atelier », 2017, 88 pages. Réalisation graphique : Corinne Lahens
Accompagnement Claire Le Restif
Partenariat Beaux-Arts de Paris

Toute énergie résulte d’une relative inquiétude ou *ruine* de la matière. C’est une forme de désordre qui peut être observée à différentes échelles. La vapeur d’eau – un état de la matière désordonné par excellence, à l’échelle microscopique – produite par la rencontre entre l’eau et le feu dans une locomotive à vapeur – est bien, malgré son état instable, source d’énergie mécanique. C’est l’en-

tropie¹ qui mesure le degré de désordre ou d’incertitude d’un système thermodynamique ou d’un ensemble de données. Lorsqu’elle est nulle, le système est ordonné, certain. C’est ainsi que chez Robert Smithson, le bac à sable vaut comme métaphore de la ruine et d’une entropie universelle croissante : une irréversible augmentation du désordre de la matière, dans un temps non plus linéaire mais circulaire².

Précisément, l’exposition collective présentée à la Fondation d’entreprise Ricard semble *s’élever en ruines*. Les pratiques des neuf artistes se contaminent et prolifèrent, sur la base d’un manque d’information : la matière se forme et se déforme, mute et se cristallise, dans des systèmes ouverts, incertains, désordonnés. De leurs œuvres émane un degré élevé d’incertitude, et la forme leur fait défaut, comme si elles ne pouvaient échapper à un puissant principe d’entropie. Elles créent parfois des équilibres, le plus souvent précaires, et répondent au désordre par le désordre.

Alors que les *ruines à l’envers* de Passaic décrites par Smithson sont des produits encore exclusivement humains, des monuments *mis en ruines* avant même d’être construits, aujourd’hui, nos ruines revêtent un caractère hybride. Elles donnent souvent l’impression d’être co-produites par la nature, comme à Fordlandia, au Brésil, où la végétation prolifère en s’immisçant dans les interstices. Pour maîtriser les coûts de production de ses pneus en caoutchouc, Ford y avait imaginé une ville



idéale, fondée sur une logique de production de capital et de recherche du profit. Le climat et la nature ont repris leurs droits là où ils n'avaient pas été pris en considération par le modèle économique du fordisme. Au cœur de la ville fantôme ruinée et désaffectée, le soleil tropical, les insectes et la forêt réaniment aujourd'hui les bâtiments abandonnés et les carcasses de voitures. La ruine, dans ses formes contemporaines, n'est plus une question strictement humaine : les ruines entropiques, à des échelles variables, sont prises au sein d'écosystèmes étendus. Elles ne sont plus accidentelles et contingentes, mais inévitables. S'élever en ruines, c'est rendre sensible la métaphore d'une vision post-humaniste où nous nous trouvons sommés de reconsidérer notre manière de modifier continuellement nos habitats et, plus loin, nos manières d'*habiter*. C'est aussi repenser notre rapport au temps, sur la base d'une inversion et de manière non linéaire.

Dans ce contexte, les jeunes artistes proposent des œuvres dans lesquelles les équilibres instables et toujours incertains, d'intensités variables, créent des abris fragiles et temporaires. La poésie réflexive du duo d'artistes Nidgâté, les formes et contre-formes de Mahalia Köhnke-Jehl, les environnements parasites de Cecil Serres et les architectures éphémères de Radouan Zeghidour sont des refuges. Le romantisme, sous cette forme actualisée, caractérise une certaine conception du monde, enracinée dans une critique de la modernité et une révolte contre l'esprit du techno-capitalisme, contre



Montage de l'exposition à la
Fondation d'entreprise Ricard



Vue de l'exposition à la Fondation
d'entreprise Ricard

un certain désenchantement du monde. À l'ère de l'Anthropocène ou du Capitalocène³, l'attitude romantique est une forme de contre-culture, un regard porté vers l'idéal d'un passé pré-capitaliste⁴, vers des temps et des lieux disparus ou imaginaires, comme chez Lucie Planty ou Nathanaëlle Herbelin. Elle adopte une esthétique de la ruine qui, *décolonisée*, résonne avec les enjeux écologiques, éthiques et politiques d'un temps où il est de plus en plus urgent de repenser la place de l'homme dans le monde et de questionner le sens de son histoire.

Ces artistes proposent des récits, des fictions qui émergent de ruines, de chroniques des siècles passés, d'archives ou encore de fables populaires ou de traditions folkloriques, comme chez Matthieu Haberdard : ils nous engagent à réinvestir un passé commun, à tenter, au moins pour un temps, de l'habiter. Relire – lorsque, avec Timothée Chalazonitis, des traces de texte et des bribes d'information résistent à la disparition et à la perte de sens – et ériger les ruines, c'est les voir sous un autre jour, dans une nouvelle lumière. Le constat désolé de Georges Bataille, « Les hommes sont trop peu soleil⁵ », prend un sens réactualisé et politique. Contre notre tendance à retenir, épargner et protéger, devenir-soleil implique de nous repositionner au sein d'un cosmos élargi. Le soleil représenterait ainsi le modèle d'une autre existence humaine, toute tendue vers une dépense énergétique pure, improductive, généreuse. Remettre les ruines en chantier, ébranler les dichotomies établies mais définitivement

obsolètes (et dramatiquement contagieuses) entre « progrès » et « déclin » – en interrogeant, avec Vladimir Hermand, une perception augmentée technologiquement –, c'est encore *construire* des mondes qui suggèrent un autre futur possible, un échec positif. Dans le présent, dans le pire ; un refuge, une fuite :

*NOS OMBRES DEVANT NOUS*⁶.

1. Principe développé en physique mais aussi en théorie de l'information. Il a été appliqué, métaphoriquement, à de nombreuses théories.

2. Voir Xavier Boissel, « Esquisse d'une esthétique de l'entropie : une aventure des années 60 », *L'Art même*, n°55, 2^e trim. 2012.

3. Concept alternatif à celui d'Anthropocène, dans une hypothèse formulée notamment par Andreas Malm (doctorant en écologie humaine à l'université de Lund en Suède) ou Donna Haraway.

4. Voir Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992. Le romantisme y est défini comme « autocritique de la modernité ». L'attitude romantique s'attaque aux caractéristiques de la société capitaliste moderne : esprit de calcul, mécanisation, désenchantement du monde (Max Weber), rationalité instrumentale, dissolution des relations sociales communautaires, etc. On pourrait déceler un nouveau souffle de cet état d'esprit dans les critiques adressées au capitalisme dans le cadre d'une prise de conscience écologique globale.

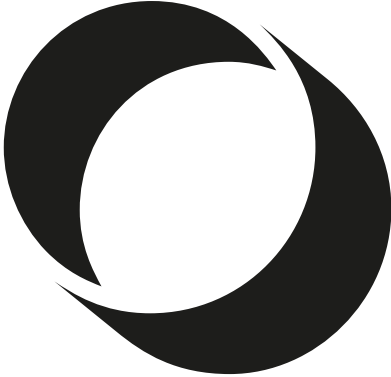
5. Georges Bataille, *Le Coupable*, Paris, Gallimard, 1944. « On n'imagine plus de réduire la vie à la simplicité du soleil. Chacun de nous toutefois, porte en lui cette simplicité : il l'oublie pour des complications de hasard, dépendant de l'angoisse avare du moi. »

6. Citation extraite du poème d'Yves Bonnefoy, « Une pierre », du recueil *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001. « Nos ombres devant nous, sur le chemin, / Avaient couleur, par la grâce de l'herbe / Elles eurent rebond, contre des pierres [...] ». Yves Bonnefoy (1923–2016) est un poète et critique d'art

français qui se réclamait, notamment, de l'héritage de Baudelaire et de toute la tradition romantique.



Logo du collectif
basalte



OURS

Subst. masc., du latin *ursus*, dont le féminin *ursa* est employé pour désigner des constellations.

♦ **Syn.** Au XIX^e siècle, surnom donné à l'imprimeur, ou « compagnon pressier ». ♦ **Ant.** Singe.

1 ° « Animal infiltré dans la terminologie du monde des publications, le plantigrade a des airs d'ouvrier au labeur. » (Frédérique Roussel, « Les mots de la presse 6/6 », *Libération*, 26 août 2011). ♦ 2 ° « Ce Séchard était un ancien

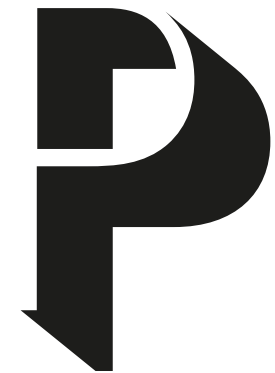
compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d'assembler les lettres appellent un ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier, leur a sans doute valu ce sobriquet. En revanche, les ours ont nommé les compositeurs des singes, à cause du continuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues. » (Balzac, *Illusions perdues*, 1837–1843). ♦ 3 ° « À ces origines, nous préférons celle venant de l'anglais *ours* qui signifie “nôtre”. Par ce pavé, le journal se présente ainsi à ses lecteurs : “Voici qui nous sommes.” » (Serge Bénard, *Les mots de la presse écrite*, 2002).

Ouvrage Direction de la publication : Isabelle Ewig
Design graphique : Yoann De Roeck
Relecture : Catherine Gros

Sorbonne Université Nathalie Drach-Temam, présidente de Sorbonne Université ♦ **Faculté des lettres** Béatrice Perez, doyenne de la faculté des lettres ; Frédéric Billiet, vice-doyen vie étudiante, lieux de vie et développement durable ; Yann Migoubert, directeur des Affaires culturelles

UFR d'histoire de l'art et d'archéologie Nathalie Ginoux, directrice ; Maxime Durocher, directeur-adjoint ; Valérie Mavridorakis, directrice-adjointe ; Naima Mdoihoma, responsable administrative ; Margaux Gelot, adjointe à la responsable administrative, domaine scolarité ; Marie-Claire Pède, coordinatrice pédagogique, secrétaire master recherche ; Laurence Fournier, secrétaire master professionnel ; Séverine Bally, gestionnaire financière ; Rodolphe Labrador, reprographie et laboratoire d'image numérique

Centre André-Chastel Jean-Baptiste Minnaert, directeur ; Antonella Fenech, directrice-adjointe ; Élisabeth Yota, directrice-adjointe ; Réza Kettouche, secrétaire général ; Katia Benkanoun, gestionnaire ; Catherine Gros, conservatrice en chef du patrimoine, responsable des éditions ; Delphine Thierry-Mieg, responsable des ressources documentaires ; Grégoire Aslanoff, bibliothécaire



Bernard Piffaretti Professeur aux Beaux-Arts de Paris (1994–2019) ♦ *www.bernardpiffaretti.com*
Sylvie Fanchon Professeure aux Beaux-Arts de Paris (2001–2019) ♦ *www.sylviefanchon.info*
Dominique Figarella Professeur aux Beaux-Arts de Paris (2001–) ♦ *www.galerieannebarrault.com/artiste/dominique-figarella*

Expos *L’instant d’avant. Pratiques picturales contemporaines* (2004); *Conversations* (2006); *Pression à froid* (2007); *2 temps 3 mouvements* (2013); *Matchmaking* (2014); *Chers Objets* (2015); *Vertige en terrain plat* (2016); *Nos ombres devant nous* (2017); *Un plus grand lac* (2020); *Des soleils encore verts* (2021); *à partir de là* (2022)

Bernard En célébrant cet anniversaire et en se plaçant dans une perspective inversée d’un « temps retrouvé », nous n’aurions à la bouche que le goût de la madeleine. Vous avouerez que celle-ci ferait pâle figure en guise de gâteau. Alors il me semble que le *Zibaldone* (cher à Giacomo Leopardi) serait un meilleur terrain pour évoquer l’aventure et pour planter les bougies.

Alors je plante la première qui se fixera seulement dans les toutes premières couches du dessert de cette protohistoire.

Je laisserai rapidement mes deux chers collègues en faire de même.

L’aventure est née d’une discussion ouverte par Isabelle Ewig au cours d’un petit déjeuner, le lendemain d’un vernissage à Luxembourg. Les premiers pas se firent spontanément du côté d’Isabelle, sans le moindre contrat officiel avec l’École des beaux-arts. Son amitié, sa générosité et évidemment sa perspicacité étaient pour nous de bien meilleurs fondements.

Les jeunes étapes de notre consortium P2F au sein

des Beaux-Arts se trouvèrent rapidement nourries par ces rencontres entre nos étudiants respectifs. Ces séances d’accrochage commentées et analysées à chaud devenaient réellement le prolongement idéal des pratiques artistiques en cours. Ce « motif », cette mise en mouvement ne pouvait pas trouver une plus juste concrétisation pour P2F.

Je passe l’allumette, maintenant, à Sylvie Fanchon qui aura la charge de la deuxième bougie pour décrire quelques exemples de ces premiers contacts. Elle pointera aussi les diverses voies empruntées ensuite par les étudiants : artistes, historiens de l’art, critiques ou gale-ristes.

Puis la flamme arrivera à Dominique Figarella, notre « Vesta » encore très active, pour allumer quelques autres bougies de ce *Zibaldone*.

Sylvie Dans ces séances mensuelles, l’objectif en jeu dès l’origine était la rencontre. Rencontre entre des apprentis critiques, commissaires d’exposition, et des artistes en herbe, des jeunes gens de même génération. La mise en exposition des travaux en cours a toujours été un objectif pédagogique de P2F. Lors de ces séances, des affinités aussi bien artistiques, théoriques qu’humaines ont vu le jour, des liens amicaux se sont créés, des prises de parole ont eu lieu. Ceci ayant comme résultat une prise de conscience en accéléré des tenants et aboutissants de leur travail par les participants. Accélération relationnelle également, puisque l’idée était de faire se connaître, avant leur diplôme, des étudiants destinés à se rencontrer dans

leur vie professionnelle. Afin de sceller ces rencontres, une exposition annuelle accompagnée d’un catalogue rendait compte à la fois de la position critique et du travail artistique de chacun.

Au-delà des vraies amitiés des étudiants entre eux et de P2F avec Isabelle Ewig, cette pratique qui a commencé comme une aventure, avec le temps s’est installée dans le paysage français de l’enseignement artistique comme une pratique pédagogique essentielle. Je m’en réjouis.

Dominique Je ne sais plus au juste comment les choses se sont décidées mais dans mon esprit, cette collaboration avec la Sorbonne s’inscrivait dans la logique de l’atelier P2F tel que Sylvie, Bernard et moi voulions le faire dès le début des années 2000. Notre désir d’ouvrir les ateliers avait trouvé sa première forme dans leur mise en commun ainsi que dans la dilution de nos noms propres (ce sont les étudiants qui ont polymérisé cette dilution dans l’acronyme P2F, pfffff. . .). Puis très vite, nous avons voulu poursuivre cette logique d’ouverture et avons cherché à organiser des collaborations entre nos étudiants et ceux d’autres filières de formation qui envisageaient les pratiques de l’art selon d’autres usages. Je me souviens que nous avions dès le début organisé des sortes de séminaires avec des apprentis philosophes pour que se tissent des relations entre nos étudiants et d’autres qui voulaient écrire sur l’art. Mais lorsqu’Isabelle Ewig nous proposa d’organiser ce partenariat avec un master consacré aux métiers de l’exposition, les choses se mirent en place

spontanément. Car plus encore qu’avec les pratiques de l’écriture, les pratiques de l’exposition et de l’espace ont immédiatement permis un langage et un usage commun de l’art entre nos étudiants respectifs.

Pour nous, et dans la logique qui était la nôtre, enseigner l’art supposait de recréer une sorte de milieu ou de scène, sur laquelle on pourrait librement « jouer à l’art ». Il ne s’agissait pas simplement d’accrocher ou de spatialiser des œuvres mais d’en avoir un usage commun, de les manipuler ensemble, de les prolonger, de les modifier ou de les réorienter dans des phrases et dans des gestes. Nous pensions qu’enseigner l’art ne voulait pas dire « former des artistes » mais organiser un écosystème complet avec tous ses habitants, qui s’étendrait des ateliers aux salles d’exposition en passant par les éditions. C’était faire passer la fluidité des paroles et des gestes entre les œuvres et nous, et de le faire sur des périodes suffisamment longues pour qu’on puisse en voir ensemble les effets transformateurs dans l’élaboration tant des œuvres que de leur spatialisation et leur mode d’adresse. Nous avions pour idée que notre travail consistait essentiellement à recréer une sorte de monde de l’art où toutes les parties seraient solidaires car affranchies de leurs impératifs de production, et que sans qu’on s’en mêle de trop et si nous avions bien organisé les choses, la vie prendrait toute seule et les relations de travail émergeraient spontanément entre les différents « futurs acteurs de ce monde de l’art à venir ». Et en effet, nous avons bien rigolé !



Workshop avec les étudiants de l’atelier de Dominique Figarella en 2020

L’instant d’avant.
Pratiques picturales contemporaines
 Console, 8–17 octobre 2004 et galerie Pitch, 15–24 octobre 2004
Commissaires Anaïs Barillet, Cécilia Becanovic, Samuel Foucault
Équipe Audrey Illouz, Daria Joubert, Isabelle Thibault
Artistes Henni Alftan, Jean-Baptiste Bouvet, Marjorie Brunet, Olivier Davot, Antoine Gamard, Gökçe Celikel, Matthieu Junquet, Catherine Chiao-Ru Lan, Laurence Papouin, Gabriel Peyre, Nicolas Tourre, Charles Veyron
Édition Réalisation d’un livret de 14 pages

Conversations

Beaux-Arts de Paris, galeries droite et gauche du palais des Études, 24 – 26 avril 2006

Commissaires Marie Bottin, Claire Bonnevie, Yuan-Chih Cheng, Damien Delille, Claire Garnier, Pauline Guélaud, Lucie Groussin, Charlotte Huguet, Alexandra Marini, Aude Planterose, Sara Stenczer, Anne-Laure Zini

Artistes Cyril Aboucaya, Maimiti Cazalis, Mathieu Cossé, Antoine Desailly, Arnaud Dubois, Alexis Guénault, Jean-François Leroy, Martin Laborde, Catherine Lan Chiao Ru, Robin Margerin, Nazheli Perrot, Anthony Peskine, Émile Vappereau, Charles Veyron

Édition Réalisation pour chaque artiste d’un document comportant une notice et une « conversation »



Vue de l’exposition *L’instant d’avant* à la galerie Pitch, 2004



Vue de l’exposition *2 temps 3 mouvements* à l’occasion des Ateliers ouverts des Beaux-Arts de Paris, 2013

2 temps 3 mouvements

À l’occasion des Ateliers ouverts des Beaux-Arts de Paris, 21 – 22 juin 2013

Commissaires Lina Ben Rejeb, Mathilde de Croix, Lisa Duroux, Nicolas Heimendinger, Florence Macagno, Fani Morières, Claire Porcher, Damien Truchot, Agnès Werly

Artistes Clément Caignart, Timothée Dufresne, Éléonore False, Mara Fortunatovic, Benjamin Magot, Élise Mazac, Julien Monnerie

Catalogue *2 temps 2 mouvements*, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Ateliers », 2013, 112 pages. Conception graphique : Fani Morières, assistée de Robert Drowilal et Élise Mazac

Matchmaking

À l’occasion des Ateliers ouverts des Beaux-Arts de Paris, 4 – 5 juillet 2014

Commissaires Te-Jung Chen, Marie-Claire d’Aligny, Parand Danesh, Sophie Delhasse, Ana Iwataki, Marilona Kautzman, Pierre-Alexandre Mateos, Raphaëlle Romain, Paola Soave, Lilit Sokhakian, Charles Teyssou, Marion Vasseur Raluy

Artistes Victoire Barbot, Kim Farkas, Gabriel Haberland, Pauline Ly, Mohamed Namou, Eleni Pratsi, Anna Rossi, Kevin Rouillard, Romain Vicari



Parand Danesh et Romain Vicari dans l’exposition *Matchmaking* à l’occasion des Ateliers ouverts des Beaux-Arts de Paris, 2014

PAIVA, Joshua de

Promo. 2016 – 2017 ♦ **Expo.** *Nos ombres devant nous* ♦ **Stage** Musée de la Chasse et de la Nature et revue *Billebaude* (Fondation François Sommer) ♦ **1^{re} embauche** Assistant de recherche au Studio Tomás Saraceno (Berlin) ♦ **Fonction actuelle** Doctorant en esthétique et philosophie de l’art à Sorbonne Université (2018 –)

Je me souviens d’une année marquée par le nombre et la richesse des rencontres que j’ai pu y faire, dont beaucoup ont été décisives pour l’orientation de mes recherches universitaires ainsi que pour mes perspectives professionnelles. Rétrospectivement, cette année a joué un rôle pivot dans l’articulation entre mes recherches théoriques en philosophie de l’art et un travail de terrain, au plus près de la production artistique contemporaine. Parmi les rencontres stimulantes qui ont jalonné cette formation – avec les collègues étudiants, l’équipe pédagogique, les professionnels du monde de l’art, les artistes des Beaux-Arts de Paris ainsi que les équipes du musée de la Chasse et de la Nature – trois d’entre elles ont été particulièrement marquantes.

J’y ai rencontré l’artiste Cecil Serres, dont nous avons exposé les installations performées dans *Nos ombres*

devant nous. C’était la première fois que je travaillais de près avec un ou une artiste. Nous avons lié une relation professionnelle et amicale que nous poursuivons aujourd’hui, au fil d’échanges réguliers autour de sa pratique, qui ont nourri des performances et des projets d’exposition à la croisée de la recherche et de la création, autour de notre intérêt commun pour la question des relations aux vivants non-humains et les enjeux d’une rencontre avec des formes d’altérité qui nous transforment. Cecil m’a appris à dialoguer avec des artistes ; à chercher le juste équilibre du rôle d’interlocuteur et de curateur qui, s’exposant au risque d’instrumentalisation des œuvres, mérite parfois d’être interrogé ou redéfini ; à explorer les manières dont l’art et la recherche peuvent se nourrir mutuellement.

J’y ai rencontré Claude d’Anthenaise et le musée de la Chasse et de la Nature, qu’il a dirigé de 1998 à 2020, et dont la vision muséographique et curatoriale m’a invité à une réflexion sur la façon dont les musées peuvent s’emparer des enjeux contemporains de nos relations à la nature, au temps de ce qu’on pourrait appeler une crise de la sensibilité aux vivants. L’intimité avec ce musée singulier, depuis ce stage en 2017, a nourri mes recherches théoriques¹, et sera une source d’inspiration durable pour mes projets futurs.

J’y ai rencontré, enfin, Anne de Malleray, directrice de *Billebaude* (jusqu’en 2022), revue d’art et d’écologie du musée, dont j’ai été assistant de conception éditoriale

depuis mon stage en 2017 et jusqu’à avril 2022. Notre collaboration sur la revue a été sans doute la plus décisive pour la suite de mon parcours, m’ouvrant un espace privilégié de dialogue avec des chercheurs en sciences du vivant et en sciences humaines, et des artistes, qui a contribué à définir mon projet de thèse, pour lequel j’ai bénéficié pendant trois ans d’un contrat CIFRE à la Fondation François Sommer (2019 – 2022). Sous la direction de Marianne Massin au Centre Victor-Basch, je termine actuellement la rédaction de ma thèse intitulée *Vers une esthétique du vivant. Enquête sur les enjeux des rencontres avec le vivant dans l’art actuel* et esquisse, avec Anne de Malleray, de nouveaux projets consacrés aux enjeux et aux modes d’exposition des pratiques et des connaissances autour du vivant, à la jonction des mondes de la recherche, de l’art et de son exposition.

1. Voir notamment Joshua de Paiva, Anne de Malleray, « Hunting in the Contact Zone », *Remaking Nature, Antennae*, n°50, 2020, p. 27 – 53.

PARTENAIRE

Nom à double genre, importé de l'anglais *partner*, apparu en français sous la forme anglaise *partner* au sens de « celui, celle avec qui l'on danse » et au sens général de « compagnon, associé ».

1 ° Pour faire des expositions, pour faire des catalogues, il faut pouvoir compter sur des partenaires hospitaliers, bienveillants et désireux d'expérimenter. ♦ 2 ° Les partenaires encouragent la rencontre entre commissaires, artistes et graphistes, mettent à disposition des œuvres, accueillent les expositions, etc. Ex. : associations, centres d'art, écoles d'art, fondations, fonds, FRAC, galeries, instituts, lieux patrimoniaux, musées, etc. ♦ 3 ° *Avec nos plus vifs remerciements :*

Archives nationales Anne Rousseau, Pierre Fournié, Guillaume Dinkel

Beaux-Arts de Paris Nicolas Bourriaud, Jean-Marc Bustamante, Henry-Claude Cousseau, Alexia Fabre, Jean de Loisy, tout particulièrement Jean-Baptiste de Beauvais ainsi que Kathy Alliou, Gaïta Leboissetier, Pascale Le Thorel, Didier Semin ; les équipes de l'École, e.a. Amélie Darras, Éric Feloneau, Pascale Georget, Tanguy Grard, Fabienne Grolière, Armelle Pradalier, Patricia Stibbes, Vanessa Triadou ; les chefs d'atelier : en particulier Sylvie

Fanchon, Dominique Figarella, Bernard Piffaretti, Patrick Tosani, mais aussi Jean-Michel Alberola, François Boissard, Tony Brown, Marie José Burki, Jean-Marc Bustamante, Elsa Cayo, Claude Closky, Philippe Cognée, Tim Eitel, Patrick Faigenbaum, Dominique Gauthier, Emmanuel Huynh, Ann Veronica Janssens, Tadashi Kawamata, Willem Oorebeek, Guillaume Paris, Marc Pataut, Éric Poitevin, James Rielly, Anne Rochette, Emmanuel Saulnier, Bojan Sarcevic, Joann Sfar, Nathalie Talec, Djamel Tatah, Pascale Marthine Tayou, Jean-Luc Vilmouth

Bétonsalon Mélanie Bouteloup, Émilie Renard et leurs équipes, dont Mathilde Belouali-Dejean

Brownstone Foundation Gilbert Brownstone, Samantha Barroero

Centre André-Chastel Alexandre Gady, Jean-Baptiste Minnaert, Réza Kettouche et toute l'équipe

CAC Brétigny, Brétigny-sur-Orge Céline Poulain et son équipe

Centre d'art contemporain Chanot, Clamart Madeleine Mathé et son équipe

Centre national des arts plastiques Aude Bodet, Sébastien Faucon

Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault Nathalie Giraudeau et son équipe

Cité internationale des arts Simone Brunau, Françoise Baudin, et leur équipe

CNEAI (Centre National Édition Art Image), Chatou Sylvie Boulanger et son équipe

Console Muriel Colin-Barrand

DOC! Satya Chatillon, Raphaël Emine, Noémie Monier, Julien Sirjacq, Alicia Tréminio

École des arts décoratifs Emmanuel Tibloux et son équipe, Julien Bohdanowicz, Victoire Disderot, Camille Hérody ; les enseignants Kristina Solomoukha, Paul Sztulman, Sarah Tritz, Laurent Ungerer, Toan Vu-Huu

École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon Emmanuel Tibloux, Gilles Levasseur, leurs équipes, en particulier Catherine Bergeon, Élise Chaney, Stéphanie Gressier, David Rossi, Bruno Yvonnet ; les enseignants : Alexandre Balgiu, Olivier Lebrun, François Piron, Sarah Tritz

École supérieure d'arts plastiques de Monaco, pavillon Bosio Renaud Layrac

Fondation d'entreprise Pernod Ricard Colette Barbier et son équipe

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, aujourd'hui Fonds d'art contemporain, Paris Collections Marie-Odile Van Caeneghem et son équipe

FRAC Île-de-France Bernard Goy et son équipe

Galerie culturelle « La Passerelle », Campus Pierre et Marie Curie, Sorbonne Université Quentin Gallard

Galerie de multiples, aujourd'hui Gilles Drouault galerie/multiples Gilles Drouault, Matthieu Mercier

Galerie du Montparnasse

Galerie Eva Meyer – Project Room Eva Meyer, Sophie Delhasse

Galerie Pitch Fabien Roidor

Immanence Cannelle Tanc, Frédéric Vincent

INHA Antoinette Le Normand-Romain, Éric de Chassey et leurs équipes

La Ville de Paris, département de l'Art dans la ville en particulier Nathalie Viot

MAC VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne Alexia Fabre et son équipe, notamment Stéphanie Airaud

Les Arts décoratifs Béatrice Salmon

Magasins généraux, Pantin Anna Labouze, Keimis Henni et leur équipe

Mains d'Œuvres, Saint-Ouen Isabelle Le Normand, Juliette Bompoin et leurs équipes

Musée Nissim de Camondo Sylvie Legrand-Rossi et son équipe

Point Éphémère Frédérique Magal, Christophe Pasquet et leur équipe

Chapelle de Sorbonne Rectorat de Paris

Réfectoire des Cordeliers Roseline Bigot, Manuel Mayer

PARTOUT, 2018
MAIS PAS POUR TRÈS LONGTEMPS

Exposition Centre d'échanges Perrache, ELAC, Lyon, 3–11 juillet 2018

Commissaires Mathilde Belouali-Dejean, Maëlle Coatleven, Adélaïde Couillard, Simona Dvoráková, Éloïse Labie, Cassandre Langlois, Thomas Laval, Ophélie Leveque, Sandrine Honliasso, Claire Mathieu, Chloé More, réunies au sein du collectif *convoi exceptionnel*

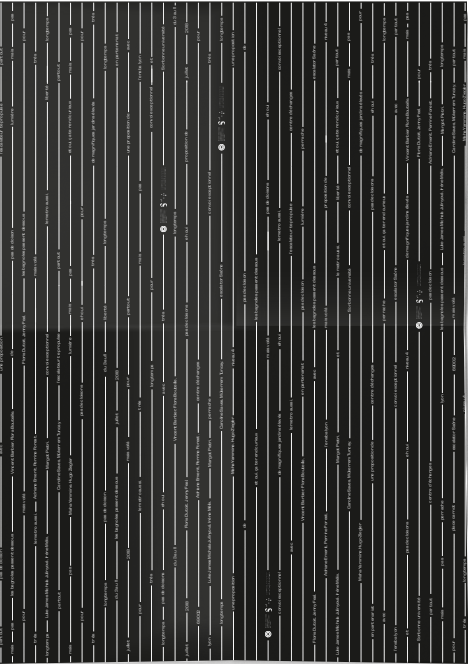
Artistes Vincent Barbier, Flora Bouteille, Floris Dutoit, Adriane Emerit, Jenny Feal, Perrine Forest, Luke James, Michala Julíniová, Irène Mélix, Margot Pietri, Caroline Saves, Mükerrrem Tuncay, Maha Yammine, Hugo Ziegler

Catalogue *Convoi exceptionnel* (dir.), *Partout, mais pas pour très longtemps*, École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon / Sorbonne Université, 2018, 168 pages. Conception graphique : Charlotte Carletto et Anaïs Chapelet, coordination Alexandre Balgiu et Olivier Lebrun

Accompagnement Claire Le Restif

Partenariat École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

Une exposition peut être conçue comme la délimitation d'une carte topographique constituée de l'identité créative et de l'univers des artistes présentés ; au regard de dériver à la surface de cette carte, et d'entrer plus ou moins en connivence avec ces terres imaginaires. L'exposition forme un espace-temps qui génère la rencontre de formes et d'individus se nourrissant mutuellement des récits qui les accompagnent. Selon cette proposition



Affiche de l'exposition



Annnonce de l'exposition en gare de Lyon Perrache

de définition, le spectateur est aussi un arpenteur, et l'artiste, une figure qui oscille entre celle du bâtisseur, de l'explorateur et de l'alpiniste.

Partout suggère les voies diverses par lesquelles les artistes présentés dans l'exposition parcourent le monde et y promènent leur regard. Leurs œuvres composent ensemble la géographie d'un territoire sans frontière et cernent des identités artistiques multiples.

... *mais pas pour très longtemps* sonne le glas d'une expérience qui ne pourra que s'achever. On y décèle cette tendance à l'accélération, à l'immédiateté et à l'amnésie qui caractérise un certain rapport au monde et à l'image.

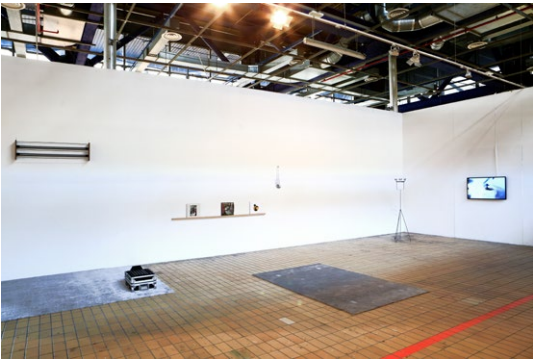
Partout, mais pas pour très longtemps construit sa piste d'œuvre en œuvre. C'est une aventure qui est donnée à vivre et « sa forme temporelle, son acte radical de finir, est l'exacte mise en forme de son sens intérieur¹ ». Ici, comme chez Georg Simmel (1858–1918), il n'est d'aventure qui ne se clôt. Il restera le souvenir, ce que l'on aura su cristalliser de cette rencontre. Elle nous échappe comme une poignée de sable que l'on tente vainement de retenir entre ses doigts.

Chacun des artistes se dédie à la découverte de nouvelles périphéries. Ce sont les lisières du genre, de la culture, de l'histoire, de l'identité, de la consommation et d'une génération mobile qui y sont abordées. Ici, ce n'est pas le corps qui est utilisé comme vecteur premier de la marche mais les différents médiums allant de la peinture à la performance. Il y a dans la marche une nécessité solitaire et solidaire² : solitaire dans les différents chemins de traverse ; solidaire à travers la foule d'une gare, la réunion des artistes, le collectif de commissaires. Tous se retrouvent, par le biais de cette exposition, à tracer les premières esquisses d'une cartographie en mouvement, au cœur d'un lieu qui catalyse les préoccupations d'une jeune génération d'artistes.

L'actuel site des Pratiques Artistiques Amateurs des

Beaux-Arts de Lyon est marqué à la fois par l'incongruité de son emplacement – situé au quatrième étage d'une gare – et par ses engagements passés : dans les années 1970, l'Espace lyonnais d'art contemporain (ELAC) fut le premier lieu à exposer de l'art contemporain à Lyon. La gare et le lieu de l'exposition sont, simultanément, des territoires de l'attente et des zones de flux. Les interactions et les représentations du monde s'y jouent selon leurs propres règles. Ces espaces promettent autant d'instants d'évasion que les individus qui les traversent, s'y arrêtent, les découvrent avec curiosité ou indifférence. Cette promesse d'un espace-temps se retrouve dans les œuvres des artistes exposés. Ils conçoivent leur rapport au monde en substituant aux « racines uniques » un « enracinement solidaire et des racines en rhizome »³. À l'origine de cette façon d'être au monde, une pensée de l'errance qui abolit les frontières culturelles au profit de réseaux de pensées au sein d'un seul et même espace d'exposition.

En confrontant les héritages culturels au contexte contemporain, les poésies visuelles et performatives de Perrine Forest, Michala Julíniová et d'Irène Mélix fusionnent des temporalités et territoires isolés pour poser, en termes éthique et esthétique, la question de l'écriture de l'histoire. Comme dans les agencements de Vincent Barbier, où se mêlent diverses sources culturelles, la création artistique s'appréhende au sein d'une histoire des images. La pensée d'un ailleurs insuffle, dans les nouvelles cartographies corporelles de Flora Bouteille,



Vues de l'exposition au Centre d'échanges Perrache, ELAC, à Lyon



les métamorphoses de Floris Dutoit et les décors équivoques d’Adriane Emerit, un sentiment de dépaysement. Les œuvres de Margot Pietri et de Carolines Saves, animées de personnages fictifs ou physiques, permettent l’émergence de formats narratifs pluriels. La gare, dans son usage commun, saisit le proche et le lointain et laisse se déployer une multitude de récits, intimes ou partagés, imaginaires ou réels. Ces moments nous sont livrés par une poésie du collectif avec Mükerrerem Tuncay, Maha Yammine et Jenny Feal, l’exploration des paysages digitaux d’Hugo Ziegler et la déambulation infinie dans l’œuvre de Luke James.

Les quatorze artistes de *Partout, mais pas pour très longtemps* arrangent des « espèces d’espaces⁴ » qui appellent la dérive du regardeur, entre flânerie et quête, promenade et exploration. Ces espaces atemporels, archéologie du futur ou utopies individuelles, capturent le présent d’une jeune génération d’artistes qui regarde aussi bien vers une histoire de l’art à s’approprier que vers les vastes horizons de demain. Avec eux, nous nous situons à l’exact point d’aiguillage de la gare, sur la ligne de partage des eaux. C’est entre deux trains, partout, mais pas pour très longtemps, que l’on parcourra le paysage d’un ici qui absorbe tous les temps et tous les espaces.

convoi>>>>>>>>>>
e><ceptionnel

Logo du collectif
convoi exceptionnel



Catalogue de l'exposition
par Charlotte Carletto
et Anaïs Chapelet

1. Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 219.

2. Selon la terminologie d’Albert Camus (1923-1960), « Jonas ou l’artiste au travail », in *L’Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1652.

3. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation, Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2008, p. 23.

4. Il s’agit du titre d’un ouvrage écrit par Georges Perec en 1974 et paru aux éditions Galilée.

PAVILLON BOSIO

Renaud Layrac Professeur au pavillon Bosio, École supérieure d’arts plastiques de Monaco (2002-)
♦ www.renaud-layrac.fr
Guillaume Le Gall Maître de conférences en histoire de l’art contemporain, Sorbonne Université (2005–2020)
♦ Professeur en histoire de l’art contemporain, université de Lorraine (2020–)

En marge de l’exposition finale des étudiants du master, entre 2010 et 2017, huit workshops ont été réalisés avec la section « scénographie d’espace » du pavillon Bosio, École supérieure d’arts plastiques de Monaco. Faire réfléchir les étudiants à des formes variées d’exposition, faire se croiser des points de vue sur le commissariat et la mise en espace des œuvres, tel était le point de départ de ces workshops organisés chaque année pendant dix ans entre les deux formations. Ces workshops ont été conçus comme de petits laboratoires de mise en espace de l’exposition sur une période volontairement courte. En amont de chaque projet, une phase de recherche a été conduite afin d’imaginer une exposition en devenir qui relevait davantage d’une pensée en mouvement que de techniques professionnelles éprouvées. Cela tenait à la nature même

de ce rendez-vous annuel entre une université et une école des beaux-arts. Si nous n’attendions pas de réponses précises, il n’en demeurait pas moins qu’à chaque session une proposition avait abouti à une forme originale qui interrogeait la fonction de la scénographie.

Les workshops ont été conduits par Renaud Layrac (pavillon Bosio) et Guillaume Le Gall (Sorbonne Université).

Humanimal 2017–2018

Workshop avec Vinciane Despret, Mathilde Roman et Ondine Bréaud. Recherches sur la présence d’animaux vivants dans des œuvres d’art contemporain et conception d’une exposition fictive sous la forme d’une édition. Réalisation d’un livret.

À propos de Nice : 1947–1977 2016–2017

Workshop avec Hélène Guenin. Partenariat avec le musée d’Art moderne et d’Art contemporain de Nice (MAMAC) et les Archives de la critique d’art à Rennes. Recherches historiques et conception d’un dispositif scénographique pour l’exposition des archives de l’École de Nice. Présentation au MAMAC dans l’exposition *À propos de Nice : 1947–1977*.

Une exposition jamais n’abolira le hasard 2015–2016

Commissariat et scénographie d’une exposition sur les rapports entre jeu, hasard et création tels que les avait

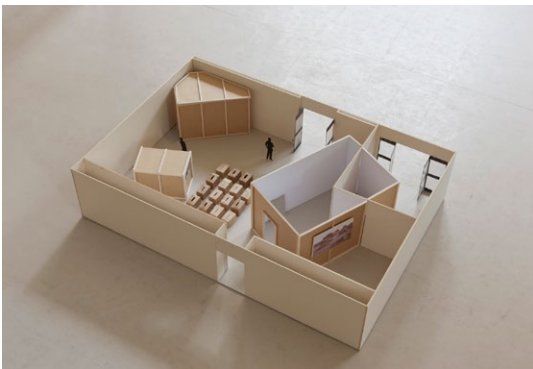


Montage de l'exposition *Perspection*
au pavillon Bosio, 2013

explorés Marcel Duchamp lors de son séjour à Monte-Carlo. Exposition février 2016, Salle du Quai-Antoine-1^{er}, Monaco.

Re-Do, Do Not Repeat 2014–2015

En collaboration avec le FRAC Lorraine. Commissariat et scénographie d’une exposition à partir d’œuvres protocolaires centrées sur les pratiques processuelles et performatives provenant des collections du FRAC Lorraine. Exposition février 2015, Salle du Quai-Antoine-1^{er}, Monaco.



Maquette de l'exposition *Are You Here?*
au pavillon Bosio, 2014

Are You Here? 2013–2014

En collaboration avec le FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur. Commissariat et scénographie d’une exposition à partir des œuvres du FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur. L’exposition avait pour contrainte de faire tenir l’exposition dans le coffre d’une voiture. Exposition février-mars 2014, pavillon Bosio, Monaco.

Perspection 2012–2013

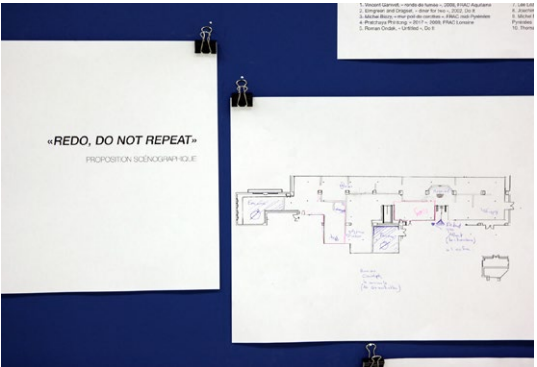
En collaboration avec le FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur. Commissariat et scénographie d’une exposition



Vue de l'exposition *Re-Do, Do Not Repeat*, Quai Antoine-1^{er}, Monaco, 2015

sur la perception et l'usage de la perspective dans l'art contemporain à partir des œuvres du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Exposition avril 2013, pavillon Bosio, Monaco.

Archigram 2011–2012
Workshop avec Dennis Crompton, ancien membre du groupe Archigram. Élaboration d'un « manuel d'exposition d'Archigram à l'usage des commissaires et des scénographes ». Le workshop portait sur les modalités



Re-Do, Do Not Repeat (détail d'un mur), Quai Antoine-1^{er}, Monaco, 2015

d'une exposition modulable à déployer sous des formes diverses selon les lieux et les espaces d'exposition. Ce manuel, conçu comme une boîte à outils, était approprié au travail d'Archigram.

Architectures utopiques à Monaco 2010–2011
Workshop avec Nathalie Giordano-Rosticher, Simon Texier et Ève Roy. Recherches historiques pour la conception (commissariat et scénographie) d'une exposition sur les architectures utopiques à Monaco.

PLURIELLES³. LES INTENTIONS D'UNE COLLECTION

Exposition *Plurielles*¹. *Identités*, Cité internationale des arts, 21 septembre – 1^{er} octobre 2005 ♦ *Plurielles*². *Engagements*, FIAC, 6–10 octobre 2005 ♦ *Plurielles*³. *Réflexions*, galerie du Montparnasse, 5–30 octobre 2005
Commissaires Samy Abraham, Natalia Arcos, Marjolaine Beuzard, Claire-Odile Bodin, Marie Cantos, Gallien Dejean, Marie Graftieux, Elsa Janssen, Pauline de Montgolfier, Isabelle Renard, François Taillade, Beili Wang

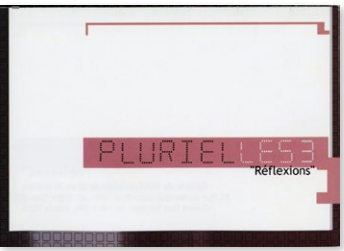
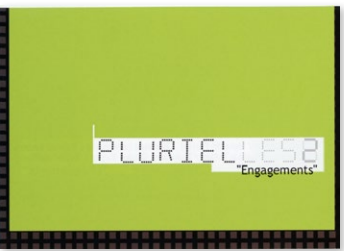
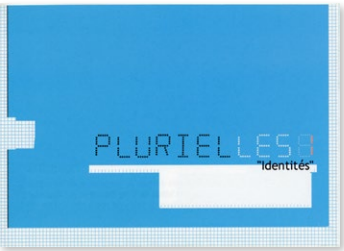
Artistes Boris Achour, Saâdane Afif, Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, Élisabeth Ballet, Alain Balzac, François Curlet, Florence Doléac, Mohamed El Baz, Malachi Farrell, Jean-Louis Garnell, Liam Gillick, Isabelle Grosse, Alban Hajdinaj, Véronique Joumard, Bernard Lallemand, Martin Le Chevallier, Konrad Loder, Mathieu Mercier, Nicolas Moulin, Melik Ohanian, Romain Pellas, Claude Rutault, Laurent Saksik, Anri Sala, Bruno Serralongue, Kristina Solomoukha, Djamel Tatah, Frank et Olivier Turpin, Xavier Veilhan
Accompagnement Katia Baudin
Partenaire Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, aujourd'hui Fonds d'art contemporain – Paris Collections

*Plurielles*¹ *Identités*

De l'identité collective, sociale ou politique, à l'histoire personnelle, c'est un vaste territoire qu'explore l'exposition présentée à la Cité internationale des arts. Ce lieu, constitué d'ateliers-logements, accueille depuis 1965 à Paris des créateurs : peintres, sculpteurs, musiciens, photographes, vidéastes du monde entier, et permet l'organisation d'expositions. *Identités* trouve dans cet espace une résonance particulière. Des univers singuliers se créent à partir de démarches artistiques qui sont l'écho d'une appartenance générationnelle, culturelle et géopolitique.

L'exposition traverse des aspects de la problématique identitaire. Elle se fonde d'abord sur le rapport géographique et politique, s'attache au territoire et à l'histoire jusqu'à interroger l'utopie d'un monde nouveau dont cependant apparaissent les failles. Le problème de l'identité se déplace alors vers le territoire intérieur de l'artiste. Le collectif laisse place à l'intime dans une prise de conscience de la solitude et de l'éphémère.

La question de l'identité, de la protection et de la reconquête d'un territoire est au centre de la série *Land Mark* (2000–2002), réalisée par Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla. Cette même préoccupation acquiert chez Melik Ohanian une dimension onirique. Dans un



Cartons d'invitation par Mathieu Buard, Caroline d'Hallivillée et Marie-Anne Flacher

ailleurs où les notions de territoire se déploient entre réalité et fiction, l'île déserte presque surréelle de *Selected Recording #075* devient un support de l'imaginaire de chacun.

L'exploration des phénomènes de société nourrit également l'œuvre d'artistes fortement concernés par l'état du monde. En captant les signes émis par son environnement, en les recomposant, Saâdane Afif questionne les différentes cultures qu'il traverse. Alain Balzac tente de saisir les symboles de reconnaissance d'une communauté et aborde le concept d'« identité du collectif » par la figure répétée mais chaque fois spécifique du drapeau. Plus manifeste encore, l'œuvre de Liam Gillick est entièrement préoccupée par le fonctionnement de nos sociétés capitalistes. En évoquant une utopie égalitaire, les seize affiches *Public Information Posters* appellent à la construction d'un monde sans faille. Enfin, si Kristina Solomoukha s'interroge, par son élément mobile *Candidat*, sur l'identité atrophiée mais toujours semblable des hommes politiques produite lors des campagnes présidentielles, Mohamed El Baz pousse encore plus loin la question de l'identité et de l'apparence en réalisant, par le truchement d'un tirage négatif de la photo d'un homme noir, une sorte de « vanité » moderne.

Le contexte politique et social de l'Albanie contemporaine oriente la démarche d'une génération de jeunes artistes profondément marqués par l'identité de leur pays. Par l'appropriation d'objets de la vie domestique, long-



Montage de l'œuvre de Djamel Tatah dans l'exposition *Plurielles*¹. *Identities* à la Cité internationale des arts



Vue de l'exposition *Plurielles*³. *Réflexions* à la galerie du Montparnasse



Vue de l'exposition *Plurielles*². *Engagements* à la FIAC

temps prohibés par le régime communiste et particulièrement recherchés aujourd'hui, Alban Hajdinaj examine l'histoire récente de la société albanaise. L'œuvre d'Anri Sala, dans sa beauté crépusculaire, s'attache au particulier pour rencontrer l'Histoire. La photographie *Casa Zoo II*, sous un calme apparent, au bord du rêve, dévoile de façon métaphorique ce qui ne se voit pas. En filigrane, la situation économique du pays envahit un zoo fantomatique.

La série *Ici même IV* de Jean-Louis Garnell est, elle aussi, traversée tout entière par la relation entre le dehors et le dedans, l'extérieur et l'intérieur. L'artiste cependant transpose cette tension du territoire géographique à l'univers quotidien.

L'espace collectif se mue progressivement en paysage intérieur, en lieu de l'introspection. C'est l'être intime – l'« être au monde » – qui transparaît dans la solitude des foules. Si la personnalité de chacun semble se perdre dans l'habituelle file de *Beaubourg*, immortalisée par Isabelle Grosse, c'est en revanche l'articulation de l'individu à une communauté éphémère qui nourrit le travail de Bruno Serralongue dans sa série sur les sans-papiers. Martin Le Chevallier, quant à lui, nous emmène, par son installation interactive, dans l'envers du silence, là où se délient les pensées les plus éclectiques de personnages réunis pour une même cérémonie.

Enfin, dans cette perspective, la peinture de Djamel Tatah prend une signification particulière. Du groupe des

personnages de *Sans titre* émerge cette solitude ontologique, cette part irréductible de chacun, comme une expérience unique et profondément intime.

Ainsi, l’exposition *Identités* donne-t-elle à voir, dans la différence des œuvres et de leurs démarches, le passage, aux frontières ténues, qui s’opère de l’espace public à la sphère personnelle.

<i>Plurielles</i> ² <i>Engagements</i>
--

Par sa présence à la FIAC depuis 2003, la Ville de Paris affiche son engagement envers la création contemporaine en exposant les acquisitions récentes de son Fonds municipal d’art contemporain. Rendre visible sa collection, dans toute la diversité des formes et des techniques des œuvres, telle est la volonté du FMAC. En 2005, ces *Engagements* sont représentés sur le stand du FMAC par deux expositions successives pendant les cinq jours d’ouverture de la FIAC.

Seules deux œuvres, *Les ingénieurs* de Xavier Veilhan et *In-port* de Franck et Olivier Turpin, sont visibles de façon permanente. Chacune reflète le travestissement de l’artiste par des autoportraits burlesques dans lesquels la mise en scène concourt à leurs démarches artistiques. Dans un premier temps, elles côtoient les œuvres de Bernard Lallemand, Nicolas Moulin et Boris Achour. Ces

artistes s’emparent des nouvelles technologies, du numérique au morphing, pour manipuler l’image de l’homme et son environnement. Par des métaphores de la manipulation génétique, présente dans la gémellité des frères Turpin ou dans le mannequin appareillé de Bernard Lallemand, *UVR 0054*, les artistes proposent une vision d’un monde futuriste dans lequel l’homme perd le contrôle. *Contrôle* est justement le titre de l’œuvre de Boris Achour ; des bornes de parking sont métamorphosées en sculptures de céramique rendues inadéquates à leur fonctionnalité. Nicolas Moulin, dans sa photographie *Novomond*, instaure le malaise dans le paysage urbain, par l’absence de toute trace humaine.

Dans un second temps, cet univers aseptisé laisse place au travail manuel, au travers d’artistes comme Malachi Farrell, Konrad Loder et Romain Pellas. Usant du bricolage absurde ou de la machine infernale, les artistes opèrent un retour aux matières premières. Konrad Loder envisage *Saïile* comme un processus ouvert ; des éléments, s’apparentant aux pièces d’un rouage, constituent un ensemble aux combinatoires infinies. Le geste de l’artiste est mis en évidence dans *Étagère*, installation chaotique de Romain Pellas ; l’élément de mobilier remet ici en cause toute la stabilité liée à sa fonction initiale. La série de dessins de Malachi Farrell évoque l’instinct où la technologie, poussée à son paroxysme, conduit à la destruction. Enfin, *Les ingénieurs*, triptyque de Xavier Veilhan, viennent ponctuer l’univers du travail par la

représentation d’un groupe de scientifiques dont on peut supposer, à la vue de leur accoutrement pour le moins orthodoxe, qu’ils sont en train d’échafauder une machination infernale.

De l’atmosphère déshumanisée et épurée du premier accrochage à l’univers artisanal où l’homme retrouve sa place dans le second, la double exposition propose une réflexion modulable sur les techniques artistiques, en laissant place à une certaine forme d’optimisme.

<i>Plurielles</i> ³ <i>Réflexions</i>

La programmation de la galerie du Montparnasse (créée en 1985) est réalisée en alternance par la direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris, la Mairie du 14^e arrondissement et le Centre d’action sociale du 14^e arrondissement. Dans cet espace, le choix des commissaires a été de tirer parti de l’architecture : *Réflexions* présente des œuvres situées dans le « champ de la peinture élargie », réalisées par des artistes vivant en France et acquises par le FMAC entre 1997 et 2004.

Réflexions propose de découvrir une sélection d’œuvres qui renvoient à l’abstraction géométrique et son histoire, à l’architecture et aux arts décoratifs. Ces œuvres contribuent à former un dialogue avec l’espace d’exposition dans lequel la relation avec le spectateur est

privilegiée. Dans cette allégorie distanciée de la peinture, les œuvres explorent différentes approches développées dans l’art actuel : transparence, miroitement, réflexion, reflet, éblouissement, assemblage spatial et jeu de construction.

La Ligne de lumières sensibles (angle) provoque l’éblouissement et les *Miroirs* offrent en reflet un « panorama anti-narcissique ». Ce que montre Véronique Joumard n’est pas ce que l’on voit mais la nouvelle possibilité d’appréhender, au-delà des objets, les conditions de vision de ce qui les entoure.

L’oscillation de la deuxième et la troisième dimension (et inversement) est intrinsèquement constitutive des œuvres, mais elle ne peut être activée ou réactivée que par les variations perceptives dues au lieu et au spectateur lui-même. Le *rayon vert* de Laurent Saksik en atteste.

En jouant également sur le passage à la troisième dimension, *Définition-méthode associée* n° 195 de Claude Rutault questionne plus directement le champ de la peinture « spatialisée ». Dans cette perspective, *Dessine* d’Élisabeth Ballet et la *Structure de plexi et de mélaminé (deux cubes)* de Mathieu Mercier trouvent une résonance particulière. S’agit-il de sculptures ou d’œuvres géométriques déployées dans l’espace ?

Passages de Florence Doléac, constitués par un jeu de portes en cascade, évoque la multitude des franchissements possibles entre les dimensions réelles et imagi-

naires. De même, la multidimensionalité des œuvres de François Curlet apparaît avec *Harmonia Mundi #4*.

En jouant sur la transformation de la perception et du sens, les œuvres présentées dans *Réflexions* invitent à repenser la relation d’un objet à son environnement. L’espace du mur, celui de l’exposition, la lumière et les perceptions du spectateur sont conviés à ce questionnement.

POINDRON, Flore
Promo. 2002–2003 ♦ Expo. <i>Meanwhile in the Real World</i> ♦ Stage Palais de Tokyo ♦ 1^{re} embauche + fonction actuelle Chargée de médiation et de projets culturels, relais pour le MAMCS et l’Aubette 1928, musées de la Ville de Strasbourg (2006–)

<i>Élégie du rond-point</i>
« Sous mes pas quel espace ? Sans cet instant quel destin ? ¹ »

En acceptant de contribuer à ce recueil, je n’avais pas réalisé combien l’exercice m’engagerait dans une reconsti-

tution aussi tâtonnante d’un pan de mon histoire. Pire, dans un dédale réflexif sur le sens tout court de mon parcours intellectuel, social et professionnel. De fait, ce projet convoque une mémoire plus intime et arborescente que je ne l’avais imaginé.

De nombreuses questions, mais aussi des images inattendues ont refait surface, lorsque j’ai tenté de faire émerger une vision claire de cette année et de ses enseignements. Lointain, ce temps où le master pro s’appelait encore DESS, où le Plateau et le palais de Tokyo étaient de très jeunes institutions tandis que *l’Esthétique relationnelle* proposait une analyse plus ou moins partagée d’une tendance de l’art en train de s’écrire. Je passe sous silence les résurgences fulgurantes de lieux, de personnes, de moments, comme ces fragments qui se juxtaposent après une nuit agitée par des rêves que l’on peine à ordonner.

Aucun souvenir dans le « droit fil » mais à la place, une bouffée sentimentale et nostalgique. . . Qu’est-ce que c’était bien quand même cette période (j’ai envie d’ajouter : « on s’est bien marrés », mais est-ce bien le sujet ?). Une période festive marquée par une certaine gratuité ou gratitude du temps présent : découverte d’expositions sans limitation, consolidation des apprentissages théoriques, immersion dans un collectif de travail, initiation à une approche pluridisciplinaire de la création. Comment articuler dès lors cette année déterminante du DESS à mon statut actuel de « chargée de médiation et de pro-

jets culturels » pour les musées de la Ville de Strasbourg ? Quel rôle a-t-elle joué dans mon choix de placer les publics au cœur de ma pratique professionnelle depuis quatorze ans ?

J’ai d’abord songé à évoquer d’où je viens, mon double cursus en littérature et en histoire de l’art et comment ce dernier a orienté mon intérêt pour la question de l’interprétation des œuvres d’art et le rôle de l’éducation critique dans l’émancipation des individus. Mais si tant est qu’un lecteur m’ait suivie jusque-là, je crains de le perdre définitivement en poursuivant.

J’ai ensuite envisagé de raconter trois moments forts de ma vie professionnelle en lien avec mon expérience directe de médiation : la présentation silencieuse de l’exposition d’Annette Messager en duo avec Levent Beskardes, artiste et comédien sourd (ô puissance du langage gestuel), mes interventions en milieu carcéral (« immensité de la solitude, wesh », l’art peut-il consoler ?) et ces « hétérotopies » que constituent les ateliers d’écriture que j’anime régulièrement au MAMCS. Mais hiérarchiser ces expériences avec le public n’est-il pas artificiel ? Lacunaire pour sûr, car faire œuvre de médiation, c’est se confronter sans cesse à une altérité renouvelée. Comment parler de manière juste des publics en si peu de signes ? Sables mouvants.

Pour finir, j’aimerais revenir à ces deux images qui s’étaient spontanément imposées au départ. La première, très visuelle, du carrefour. Ce DESS aura été pour moi

comme un super rond-point. L’opportunité d’aborder les métiers de l’art contemporain sous des angles multiples : conservation, régie, diffusion, édition, médiation. . . Aujourd’hui, j’entretiens quotidiennement des relations au sein de mon établissement avec des interlocuteurs aux compétences et champs d’action diversifiés dans la mise en œuvre des expositions et des projets. Nombre de mes partenaires sont aussi « extérieurs » : artistes, universitaires, travailleurs sociaux, enseignants. . . Je ne me serais pas installée si durablement dans mon métier si je ne m’exfiltrais pas régulièrement de « mon musée » pour frayer avec de nouveaux territoires, me distancer d’un musée lui-même structuré au sein d’un réseau et d’une administration parfois pesants. De manière plus symbolique, il me semble essentiel de favoriser la pluralité des regards et des discours sur une œuvre d’art dans le dialogue que l’on engage avec elle. La musique, la danse, la littérature ont leur place dans la programmation culturelle, de même que les sciences humaines et sociales ont un rôle à jouer dans les processus d’appropriation.

La deuxième image est plutôt d’ordre lexical. Pensant au groupe d’étudiants que nous formions, l’adjectif « polyglotte » s’est invité, aussi saugrenu que sa persistance dans mon esprit. En effet, j’avoue avoir été marquée par la multiplicité des langues parlées au sein de la promotion (anglais, italien, polonais, croate. . .), marquée par les trajectoires transfrontalières et l’extraordinaire émulation qu’a pu susciter cette diversité. Une mobilité géogra-

phique autant qu’intellectuelle, confirmées aujourd’hui par les prestigieuses carrières de mes anciens camarades.

Dans mon cheminement, d’autres mots tels que polysémie et polyvalence sont ensuite venus former une musique qui renvoie au plaisir du dictionnaire et de la liste comme autant de déclinaisons possibles de la relation. Je parle de la relation, dont la réalité n’exclut pas une part de fantasme, celle qui m’attache à mon travail, aux rencontres plurielles qui en découlent, sans oublier la signification des œuvres, qui elles aussi inventent d’une certaine façon le monde qui existe.

1. Jean Tardieu, « Neige soleil », in *Comme ceci comme cela*, Paris, Gallimard, 1979.

POLITIQUE CULTURELLE

Mot composé fém.

1° Politique : options prises par les gouvernants d’un État pour exercer leur autorité (dans le domaine culturel). Cit. : décret fondateur du ministère de la Culture, 1959, rédigé par Malraux : « La mission du MC est de rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, au plus grand nombre, d’assurer la plus vaste audience à notre patrimoine et favo-

riser la création. . . » ♦ **2° Publique** : qualifie un service ou un lieu à destination collective et impersonnelle. Ant. Fondation / galerie / mécénat. ♦ **3° Subvention** : aide à la création apportée par une institution, serait responsable selon les « fumarolistes » de l’État culturel, du tout culturel. Ant. Loi du marché ♦ **4° Centralisation** : volonté qui part du sommet de l’État et se transmet par une administration hiérarchisée qui garantit l’égalité de traitement des administrés. Syn. Tout à Paris. Ant. 1965 : « Avant dix ans, ce mot hideux de province aura cessé d’exister en France. » (Malraux) et 2018 : « La culture près de chez vous », pour lutter contre les déserts culturels (F. Nysen). ♦ **5° Décentralisation** : transfert de pouvoirs de l’État vers des personnes morales de droit public. Ex. : lois Defferre de 1982–1983 pour la culture et maillage étroit du territoire tricoté par J. Lang avec des musées, FRAC, centres d’art, artothèques, etc. Aujourd’hui, le budget culturel des collectivités territoriales est le double de celui de l’État. ♦ **6° Démocratisation** : atteindre, par l’éducation artistique et culturelle et l’art dans l’espace public, le public absent des lieux dédiés. Ex. le 1 % artistique pour les constructions publiques de Jean Zay, Front populaire. Ant. Choc esthétique malrucien. ♦ **7° Liberté** : article 1 de la loi LCAP de 2016 : « La création est libre » !

Par Dominique Aris, anciennement cheffe de département de la Création artistique, et cheffe de projets, DGCA, ministère de la Culture

POSTFACE

Je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui ont contribué d’une manière ou d’une autre à cette publication, en écrivant, en fouillant dans leurs archives pour retrouver des documents, en me donnant des conseils (merci à Clément Dirié !), en relisant le manuscrit avec rigueur et minutie (merci à Catherine Gros !), en m’encourageant dans les moments de doute. Des remerciements spéciaux à Yoann De Roeck pour la conception et la réalisation graphique de l’ouvrage, pour son talent et la richesse de nos échanges.

En 2017, dans le catalogue de leur exposition *Nos ombres devant nous*, le collectif *basalte* se présentait de la manière suivante :

« On aurait du mal à résumer le flot des échanges entre commissaires (ou *curator*, *curateur.e curatrice*, les débats sont ouverts mais la majorité est toujours féminine). Il faut du temps pour que chacun s’exprime, que même les plus discrets trouvent leur place. Ce sont des discussions quotidiennes, une pensée qui se poursuit que l’on mange, que l’on travaille ou que l’on rêve. Notifications après notifications, chacun cherche à faire entendre sa voix, l’enthousiasme d’Hannah résonne, marqué par les points

d’exclamation et par une communication visuelle efficace quand Joshua et Elena font un vrai travail de cordée, discret et efficace. On ferait un livre de tout cela, de tout ce que l’on a écrit, sans pouvoir restituer cette énergie collective. »

La présente publication entend pourtant rendre compte de l’énergie au travail au sein du master professionnel « L’art contemporain et son exposition », une énergie qui se nourrit d’innombrables échanges entre étudiantes et étudiants, enseignantes et enseignants, artistes et plus largement acteurs et actrices du monde de l’art. Quand l’envie de consacrer une publication à cette formation s’est fait jour, je ne me suis guère posé de questions, j’avais le sentiment que le moment était venu de prendre du recul, de restituer une expérience collective, de dire que l’Université est riche en passerelles avec le monde du travail, ce dont les masters professionnels – et avant eux, les DESS – témoignent à l’évidence. Il ne s’agissait ni de cultiver un entre-soi ni de se jeter des fleurs, mais de saluer la valeur individuelle et collective, humaine et professionnelle de celles et ceux qui ont quotidiennement fait exister et vivre cette formation.

Un tel projet aurait pu rester à l’état de doux rêve, si la perspective du vingtième anniversaire du master ne m’avait convaincue de passer à l’action – mais trop tard pour espérer une publication prête pour la rentrée 2020. Je n’avais pas mesuré l’ampleur de la tâche – pourtant évi-



Visite de l'exposition *Fascination* de Benjamin Seror
au Centre rhénan d'art contemporain d'Altkirch, janvier 2021

dente, compte tenu du nombre d'étudiantes et étudiants passés par la formation, du nombre d'intervenantes et intervenants ayant partagé leurs savoirs et savoir-faire avec ces derniers, du nombre d'expositions réalisées depuis la toute première, *Meanwhile in the Real World*, à la chapelle de la Sorbonne en 2003. Le temps m'a cruellement manqué, comme il manquait souvent aussi aux autrices et auteurs pris par mille projets (et c'est tant mieux !); d'autant que la crise de la Covid est venue jouer les trouble-fête. La collecte de la documentation visuelle des expositions n'a pas toujours été facile non plus – d'ailleurs, la différence de qualité des illustrations en dit long sur le développement et la professionnalisation de la couverture photographique des expositions, et sur la place de la photographie d'exposition dans le processus curatorial, comme témoin de la spatialisation des œuvres et du propos qu'elle incarne, ou comme outil de communication destiné à alimenter les réseaux sociaux.

J'avais en tête un sprint – six mois pour tout le processus éditorial –, ce fut un marathon ! J'avais prévu des textes courts, très formatés, pour que les auteurs et autrices puissent être réactives, j'ai accueilli des textes de toutes les longueurs possible; je n'avais pas arrêté un nombre prédéfini d'auteurs, mais je ne m'attendais pas à recueillir autant de témoignages, ceux des anciens et anciennes étudiantes en tête : ce fut à chaque fois un plaisir de lire les contributions, et une vive émotion. C'est à ce moment-là que j'ai su pourquoi je faisais ce livre.

L'envie était grande de laisser du temps au temps pour accueillir d'autres voix encore (le retard pris a tout au moins eu le mérite d'intégrer deux expositions supplémentaires), mais à un moment donné, il a fallu s'arrêter pour que la publication advienne. Je formule le vœu qu'elle soit un point de départ pour d'autres initiatives visant à diffuser ce qui se fait au sein de ce master, qu'il s'agisse des expositions, des événements qui les accompagnent, des mémoires professionnels souvent de grande qualité, mais aussi de son esprit. Les pistes sont nombreuses : développement du réseau des alumni déjà très actif grâce à Sophie Potelon et Clara Daquin, revue, site internet. . .

Si je crois avoir fait preuve de persévérance et d'endurance, ce n'est rien par rapport à la patience et la souplesse dont notre graphiste Yoann De Roeck, que je remercie du fond du cœur, a dû s'armer tout au long de ce projet qui avait pourtant démarré sur les chapeaux de roue : dès le printemps 2020, il avait mis en place les principes de la maquette et il était dans les *starting blocks* pour réaliser la mise en pages dans la foulée. Il a su s'adapter avec beaucoup de bienveillance aux incessants reports et, quand enfin je pouvais lui envoyer textes et images, il a abordé avec autant de générosité leur volume bien plus important que prévu, le double en fait de ce que nous avions imaginé ! Notre collaboration s'appuyait sur une expérience antérieure réussie, la réalisation de la ligne graphique du Centre André-Chastel à laquelle j'avais tra-

vaillé avec Jérémie Koering alors que nous étions tous deux directeurs adjoints du laboratoire. La culture graphique de Yoann De Roeck, son amour de la typographie, sa dextérité à concilier tradition moderniste et préoccupations actuelles, la conscience des intentions, des enjeux et de l'économie d'un projet, l'intelligence de son regard, le soin apporté aux détails, et j'en passe, font de lui un partenaire de travail idéal. La sobriété et l'élégance de ses choix font toute la beauté de notre publication. Il me tient à cœur de souligner l'importance à mes yeux de travailler avec un graphiste professionnel de la qualité de Yoann De Roeck. Cela n'avait rien d'évident dans un contexte universitaire par nécessité souvent plus attentif au fond qu'à la forme, mais prenait tout son sens dans celui du master professionnel qui accorde beaucoup d'attention à la « chose » éditoriale, jusqu'à lui consacrer un poste de professeur associé.

Notre parti pris le plus saillant est d'avoir opté pour la forme de l'abécédaire, de manière à manifester d'entrée de jeu que le master professionnel privilégie une relation égalitaire entre enseignants et étudiants et à rappeler, si nécessaire, que la parole est donnée aux diplômés du cursus qui sont devenus elles et eux-mêmes des professionnels – accueillant parfois des stagiaires, voire l'exposition de l'année de leurs successeurs. Le caractère d'exception de cette formation réside dans l'effectif limité à douze étudiantes et étudiants, accompagnés par autant, voire plus d'enseignantes et enseignants : la parole se



La promotion 2018–2019 et la professeure Valérie Mavridorakis dans la salle Cassou, à l'occasion d'une intervention de Xavier Veilhan

libère, les échanges s'instaurent naturellement, les discussions s'animent, les convictions s'affirment. L'espace et son organisation sont également propices à cette circulation de la parole : dans son texte, Marina James-Appel revient avec beaucoup de justesse sur la salle Cassou, qui ressemble davantage à un espace de travail, voire de vie, qu'à une salle de cours, où les enseignantes et enseignants prennent place non pas devant, mais aux côtés des étudiantes et étudiants. Tout cela contribue à créer l'esprit de groupe indispensable à la réussite d'un projet d'expo-



Cérémonie de remise des diplômes de la promotion 2021–2022 organisée en Sorbonne, le 24 janvier 2022

sition : un changement radical après le master recherche dévolu à un travail solitaire d’écriture ; une conception de l’enseignement très éloignée du système des classes préparatoires et des concours, mais l’exigence n’y est pas moindre. Le collectif se construit également grâce à tous ces petits et grands moments passés ensemble – le voyage d’étude (à Altkirch, Bâle, Berlin, Cassel, Istanbul, Londres, Lyon, Rennes, Venise, Vienne not.), les visites d’expositions, d’ateliers, etc. Il s’épanouit ensuite, devient opérationnel, est parfois mis à l’épreuve lors du projet d’exposition et de catalogue qui occupe les étudiantes et étudiants tout au long de l’année.

Le choix de l’abécédaire implique l’absence de la chronologie, ce que l’on aurait pu attendre d’une publication rétrospective, mais je n’avais pas la prétention d’écrire l’histoire du master, simplement le souhait de documenter et d’éclairer librement une aventure professionnelle, par des souvenirs, des récits, des réflexions : toutes les paroles qui se sont manifestées ont été accueillies et respectées – moins, donc, *une* histoire que *des* histoires.

Force est de constater que l’absence d’histoire au sens linéaire du terme n’empêche pas une forte présence de la notion de temps. Durant leur année de formation, les étudiantes et étudiants courent après le temps, et ce dès le premier semestre, consacré à un enseignement très dense, qualifié par Jacques Heinrich Toussaint de *crash course*, dont l’objectif n’est pas d’assommer les étudiantes et les étudiants de connaissances mais de leur donner le maximum d’outils pour aborder le mieux possible leur vie future. Il faut y voir un acte de générosité émanant d’intervenantes et d’intervenants qui s’engagent dans cette formation par passion pour leur métier et pour sa transmission à la jeune génération. Les définitions de cours proposées dans ce volume donnent une idée volontairement rapide des enseignements proposés, là où certains témoignages reviennent plus ou moins longuement sur ce qui s’y joue. Le rythme effréné se poursuit au deuxième semestre, voire au-delà quand l’exposition se déroule en septembre, quand les étudiantes et étudiants s’engagent dans un deuxième stage, quand le mémoire

professionnel est soutenu lors de la troisième session autorisée depuis les années Covid, si bien que la très officielle remise des diplômes en Sorbonne, dont la promotion 2020–2021 a bénéficié pour la première fois, s’est déroulée en janvier 2022. Moment heureux, sans doute le plus classique, le plus académique de cette formation hors du commun, mais non moins mémorable. Ce rythme effréné n’a rien d’une « temporalité ascétique », au contraire.

Les enseignements offrent un espace pour s’interroger sur les tenants et les aboutissants de ce que l’on « fabrique » – et se demander non seulement ce que l’on fait, mais aussi pourquoi, de quelle manière, pour qui, avec quels moyens, quelle déontologie on le fait. . . C’est le temps long de la réflexion, un « temps béni » pour reprendre l’expression de Grazia Quaroni.

Les workshops, initiés très tôt avec des écoles d’art, à Paris, Monaco et Lyon, qui depuis 2015 sont à l’origine du rituel de l’exposition annuelle et de son catalogue¹, engagent quant à eux un autre temps, celui de la rencontre avec les artistes, de la conversation, du regard attentif aux œuvres, de l’exploration de conceptions plurielles de l’art et du monde – certains des titres d’exposition, comme *Conversations* (2006) ou *Matchmaking* (2014), confortent cette idée. Les workshops sont selon moi le lieu idéal pour mettre en pratique la conception qu’avait Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum de 1945 à 1963, de notre métier, conception qui s’apparente à une éthique :

voir
commence par le respect de l’autre
pour ce qu’il fait
et par le besoin de participer
d’approcher son travail en l’interrogeant
voir c’est une façon de vivre
le reste, c’est regarder des images²

En ce qui concerne le rapprochement du master avec les écoles d’art, tout a commencé en 2003 sur l’idée de Didier Semin³, alors professeur aux Beaux-Arts de Paris, qui m’a mise en contact avec l’atelier commun à Bernard Piffaretti, Sylvie Fanchon et Dominique Figarella, qui s’étaient regroupés sous l’intitulé P2F. Ces artistes semblaient les mieux à même de se prêter à une collaboration, en raison des rencontres régulières qu’ils organisaient autour des travaux de leurs étudiantes et étudiants, privilégiant les notions d’accrochage et d’exposition et permettant de préciser l’origine des engagements individuels et de vérifier leur pertinence. Quand Guillaume Le Gall m’a rejointe à la coordination du master, le cercle a été élargi à l’atelier de Patrick Tosani. En 2013, les Ateliers ouverts de P2F et de Tosani furent chacun l’occasion d’une exposition et d’un catalogue publié par les éditions des Beaux-Arts. Sylvie, Bernard, Dominique et moi écrivions ce qui me semble encore juste aujourd’hui :

« Par ces rencontres, nous souhaitons que la pratique artistique des uns se frotte à la pensée historique et cri-

tiques des autres ; que ceux-là lèvent le nez de leurs livres pour s’initier, concrètement, aux gestes de l’artiste, aux matériaux et aux processus de création ; que la parole se libère, qu’ils trouvent les mots, les uns pour dire ce qu’ils font, les autres pour dire ce qu’ils voient ; qu’ils s’engagent dans un projet collectif, pour découvrir le sens et la forme à donner à l’exposition et à l’objet critique ; qu’à l’issue de cette année partagée, ils se projettent dans l’avenir, ensemble⁴. »

À la rentrée 2014, à l’initiative de Nicolas Bourriaud, le projet s’est étendu pendant deux ans à l’ensemble des étudiantes et étudiants des Beaux-Arts de Paris, et plus précisément celles et ceux fraîchement diplômés. C’est une conversation entre Claire Le Restif et Emmanuel Tibloux qui nous amènera à nous déplacer à Lyon pendant deux ans, à travailler avec les étudiantes et étudiants de 5^e année de Sarah Tritz mais aussi certaines et certains du post-diplôme accompagnés par François Piron ; la grande nouveauté résidant dans la collaboration avec les étudiants de l’atelier de design graphique d’Alex Balgiu et Olivier Lebrun pour le catalogue de l’exposition, qui s’est ainsi ouvert aux expérimentations les plus contemporaines. De retour à Paris depuis la rentrée 2019, nous avons retrouvé avec grand plaisir Dominique Figarella aux Beaux-Arts de Paris et Sarah Tritz à l’École des arts décoratifs, ainsi que Kristina Solomoukha (dont j’ai redécouvert en préparant cette édition qu’elle figurait dans l’exposition *Plurielles* organisée en 2005 !). Le même prin-

cipe qu’à Lyon a été retenu pour le catalogue qui est désormais le fruit d’un échange avec l’École des arts décoratifs. Sans doute ennuyeuse pour le lecteur, cette traversée au pas de course des échanges entre le master et les écoles d’art reflète aussi le temps qui fut le mien, puisque j’ai eu la chance inestimable que Serge Lemoine et Arnauld Pierre me confient cette formation dès mes débuts en tant que maîtresse de conférences, en 2002.

J’ajouterai à la liste des privilèges que m’a valus cette charge, celui, en 2022, de travailler avec un étudiant de la promotion, stagiaire au Centre André-Chastel, pour bâtir ensemble l’exposition *lost in languages* de Babi Badalov qui s’est tenue galerie Colbert et dans le hall Rose-Valand de l’INHA. Je crois pouvoir dire que nous avons formé une belle équipe, qu’il y a eu beaucoup de travail, d’échanges, de réflexion, d’adaptation, de créativité, et une merveilleuse collaboration avec l’artiste. Six mois de stage pour Lou-Justin Tailhades, puis des missions au moment des Journées européennes du patrimoine et du démontage : c’est le temps long du stage qui, généralement, nous échappe un peu, mais dont les mémoires professionnels se font l’écho et, surtout, nous permettent de coller aux préoccupations les plus actuelles du milieu dans lequel les étudiantes et étudiants, et nous-mêmes, évoluons.

Le travail intense requis par le master pourrait tenir les étudiantes et étudiants « hors du temps » : les expositions et les catalogues démontrent que ce n’est pas le cas.



Lou-Justin Tailhades, curateur-stagiaire, et Babi Badalov dans l'exposition *lost in languages*

Vue de l'exposition *lost in languages* de Babi Badalov dans le hall Rose-Valland à l'INHA en 2022

Les préfaces reproduites dans cette publication donnent un aperçu, qu'il faudrait compléter par la lecture des autres textes, de la manière dont ils se saisissent de l'époque, de la mode, de la morale, de la passion⁵. Parfois de simples conventions d'écriture y suffisent, dont l'une vaut aussi avertissement : l'usage, ou non, de l'écriture égalitaire, l'usage, ou non, de l'écriture inclusive sont évidemment un signe des temps qui permet d'entrapercevoir l'épopée du master. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de retranscrire les documents textuels tels qu'ils avaient été publiés en leur temps, et d'éditer les textes en respectant le choix de chaque auteur ou autrice.

Le master professionnel « L'art contemporain et son exposition » propose une autre manière d'enseigner et d'apprendre, où la part belle est faite au terrain, à l'expérience et à l'expérimentation. Le master forme les étudiants et étudiantes autant qu'ils et elles se forment. Il privilégie le collectif, qui n'en est pas moins propice à l'épanouissement personnel que le travail plus conventionnellement solitaire. Il se vit pleinement au présent et se projette dans l'avenir. Il favorise la création de liens très forts entre les membres du groupe, mais aussi avec les artistes, les enseignants et enseignantes. Au fur et à mesure que les témoignages me parvenaient, je me suis demandé si ce master ne construisait pas, au-delà d'un réseau professionnel, objectif affiché de l'Université, une communauté plus belle, plus noble, d'amitiés indéfectibles. Au terme d'un long travail éditorial, je crois pou-

voir affirmer que la publication des documents et témoignages évoquant les vingt ans du master est, avant toute chose, une célébration de l'amitié créatrice.

Par Isabelle Ewig, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université

1. Un précédent avait eu lieu en 2007 avec l'exposition *Pression à froid* qui réunissait les étudiants des ateliers P2F et Tosani.
2. Willem Sandberg, « Open de musea » [Ouvrez les musées], *Mededelingen Centraal Museum Utrecht*, n°3, juillet 1973, cité dans Ad Petersen, *Sandberg graphiste et directeur du Stedelijk Museum*, Paris, Institut néerlandais / Xavier Barral, 2007, p. 188.
3. La première convention de partenariat entre les deux établissements fut signée dès l'année suivante, selon un processus d'une simplicité confondante.
4. « Rencontrer le regard », in *2 temps 3 mouvements*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2013.
5. « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. » (Charles Baudelaire, in *Le Peintre de la vie moderne*, 1863). Le Centre Pompidou avait retenu les mots du poète pour intituler l'exposition qui célébra, en 1987, les dix ans de l'établissement : *L'époque, la mode, la morale, la passion*.

POTELON, Sophie

Promo. 2010 – 2011 ♦ **Expo.** *Échos* ♦ **Stage** Fondation KADIST et Agence Eva Albarran ♦ **1^{re} embauche** Mission Nuit Blanche, direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris ♦ **Fonction actuelle** Coordinatrice de la programmation au 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine

Plus de dix ans ont passé depuis mon année dans la promotion 2010 – 2011 du master professionnel. Dans l'organisation de l'exposition de fin d'année, nous étions accompagnés à l'époque par Grazia Quaroni, directrice des collections à la Fondation Cartier pour l'art contemporain et je me souviens de la réflexion par laquelle elle a débuté ses cours : « Votre premier réseau c'est vous tous, votre promotion. » En effet, à l'époque, nous courions tous les vernissages, toutes les conférences, espérant rencontrer le maximum de professionnels afin de se faire une place dans le petit monde qu'est celui de l'art contemporain parisien. Cette phrase sonne si juste aujourd'hui, nous avons tissé des liens très forts durant cette année de master et avons grandi côte à côte. Nous partagions l'affection pour les œuvres, ces amies inanimées, et avons construit des liens d'amitié très forts. L'intensité de cette année y est peut-être pour beaucoup. Je me rappelle du

rythme effréné, entre le stage la journée, les cours le soir et les réunions interminables dans des cafés le soir, sans parler des dizaines de mails par jour.

L'autonomie laissée par le master dans la préparation de l'exposition nous a forcés à trouver notre propre organisation et un projet qui nous ressemble. Cette année-là, nous devions trouver de l'argent, un lieu et une idée d'exposition, c'était une année sans partenaire prédéfini. J'ai le souvenir de longues réunions afin de comprendre les intérêts de chacun, bien différents à l'époque. Nous avions tellement d'énergie que nous avons décidé de visiter tous les lieux possibles parisiens, ce qui m'a emmenée à l'époque dans ce très étrange musée de la Poupée, à côté du Centre Pompidou. Nous avons fini par nous mettre d'accord sur le musée Nissim de Camondo, et grâce à Béatrice Salmon qui dirigeait à l'époque les Arts décoratifs, ce petit musée à côté du parc Monceau s'est ouvert pour la première fois à l'art contemporain. Nous avons énormément appris dans le simple fait de défendre notre projet et l'art contemporain en général.

De cette année, il restera les fous rires, les disputes mais surtout un lien d'amitié très fort avec certains du groupe. Parce que c'est elle-lui-elles-eux, parce que c'est nous. La raison n'a en effet pas grand-chose à voir lorsqu'il s'agit de prendre la mesure de la force inexplicable qui unit des individus, dans un élan réciproque, jusqu'à effacer la couture qui les a joints, pour reprendre les mots très tendres de Montaigne envers La Boétie.

PRESSE

Subs. fém., orig. fin x^v^e siècle : machine au moyen de laquelle on imprime un texte, des gravures ; 1738 : ensemble des journaux.

1 ° Périodiques, journaux, et par extension tout organe de diffusion de l'information traitée par des journalistes ou des auteurs. En premier lieu, publication imprimée. – loc. *Sous presse* : qui est en cours d'impression. ♦ **2** ° Support permettant la transmission des idées, de la pensée, des opinions. – loc. *Liberté de la presse* : liberté de diffuser de l'information fondamentale pour la vie démocratique et le débat d'idées. – cit. « J'ai [...] aidé à conquérir celle de nos libertés qui les vaut toutes, la liberté de la presse. » (François-René de Chateaubriand). ♦ **3** ° *Par ext. Presse artistique* : ensemble des publications, relevant principalement de la presse écrite, rendant compte de l'actualité de l'art, du monde de l'art, du marché de l'art et de tout organisme, institution, personne engagés dans le champ de l'art. Publication participant à l'analyse et à la critique de l'art, qui donne la parole aux artistes, qui prend part au débat sur la création. – loc. *Presse engagée* : périodique ou journal qui défend des opinions. ♦ **4** ° loc. *Déontologie de la presse* : ensemble des droits et des devoirs que doit respecter tout journaliste digne de ce

nom. Règles qui garantissent un traitement objectif et équitable de l’information. Ant. Infox. ♦ 5° loc. *Conférence de presse* : événement organisé dans le but de diffuser de l’information aux journalistes et de dialoguer avec eux. – loc. *Dossier de presse* : ensemble de documents compilés pour les journalistes sur un sujet précis. – loc. *Agence de presse* : société chargée d’assurer la communication de ses clients (musées, galeries, foires. . .) auprès des journalistes. – loc. *Attaché(e) de presse* : personne travaillant dans une agence de presse ou en indépendant.

Par Philippe Régnier, directeur de la rédaction *The Art Newspaper* (édition française)

PRESSION À FROID **2007**

Exposition Réfectoire des Cordeliers, 16–24 octobre 2007
Commissaires Fabienne Bideaud, François Duvette, Judith Lavagna, Isabelle Le Normand, Marjolaine Lévy, Lina Maria Lopez, Barbara Luszynska-Coutanceau, Madeleine Mathé, Linda Molnar, Florence Ostende, Silvia Sabino, Nicole Vuillemier, Anne Yanover, réuni • e • s au sein de l’association *Pulp’Art*

Artistes Cyril Aboucaya, Thomas Deniau, Antoine Desailly, Vanessa Dziuba, Julie Fruchon, Martin Laborde, Lætitia Le Caron, Jean-François Leroy, Florent Meng, Anthony Peskine, Kiama Sorli, Charles Veyron, Joana Zimmermann
Catalogue *Pression à froid. 13 artistes / 13 commissaires*, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2007, 64 pages. Conception graphique : Judith Lavagna
Accompagnement Patrick Javault
Partenaires Beaux-Arts de Paris

*Le jour où nous avons failli
devenir anarchistes. . .*

« *Just do it* »

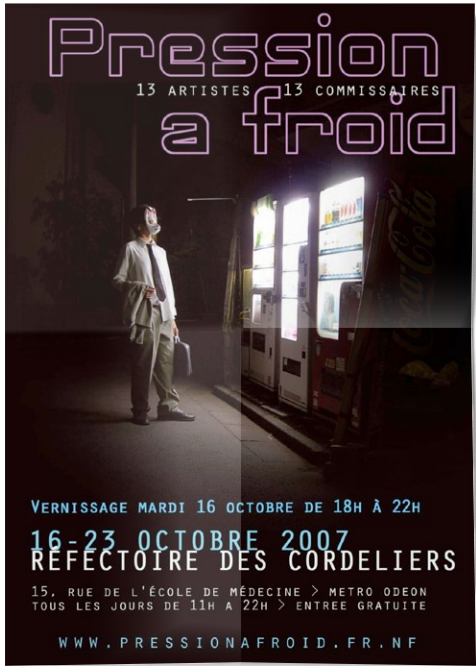
« Anarchiste » n’est probablement pas le bon mot, vous en conviendrez, toutefois, rien ne fut plus anarchique que l’organisation de cette exposition. Rien de vraiment politique dans cet anarchisme, entendez-le plutôt dans son sens premier : pas de chef, pas de hiérarchie.

Chaque lundi, un rituel : visiter les ateliers de l’École des beaux-arts, écouter les artistes et enfin, faire un choix. Faire un choix démocratique parmi tous les jeunes artistes de l’atelier de peinture P2F (Bernard Piffaretti, Sylvie Fanchon, Dominique Figarella) et de l’atelier de photographie dirigé par Patrick Tosani.

Quelques mois plus tard : treize artistes, treize commissaires d’exposition et un monument historique prestigieux, le Réfectoire des Cordeliers. Une équation ambitieuse, mille possibilités. Pour la première fois, nous étions à la tête d’une entreprise sans hiérarchie. Peu de règles, beaucoup de décisionnaires, nous avons donc mis en place un arbitrage collectif, une méthode de survie. Nous voulions accélérer l’action, aller plus vite, plus vite que nos désirs, plus vite que la publicité et que MTV. Après tout, nous étions pour la plupart de purs produits nés dans les années 1980. Mais nous ne voulions pas d’une exposition générationnelle, on voulait simplement être efficaces, comme des professionnels de la publicité. De la vitesse, de l’action, beaucoup d’action. On voulait foncer tout droit, être un peu agressifs et pragmatiques, façon « *just do it* », célèbre slogan publicitaire de la fin des années 1980.

Mais nous n’étions pas de bons publicitaires, ni de bons administrateurs. Nous étions juste d’excellents admirateurs. Et il a fallu un certain temps pour que l’admiration se transforme en collaboration. Les historiens de l’art étaient d’un côté, les artistes de l’autre, vingt-six personnes au total, les idées se multipliaient. Tout s’accumulait comme dans un réservoir.

Cette exposition est le reflet immédiat de cette multiplicité : la rencontre de deux enseignements (histoire de l’art et arts plastiques), de deux institutions (la Sorbonne et l’École des beaux-arts), mais surtout la rencontre



Affiche de l'exposition



Vues de l'exposition au Réfectoire des Cordeliers



Catalogue de l'exposition
Pression à froid

de nos individualités qui, au-delà de nos différences, ne pouvaient nier l'héritage historique de ces quarante dernières années. Héritage qui, en histoire de l'art, a pris la forme d'un pluralisme esthétique exacerbé depuis les années 1980. Toutes les directions sont envisageables, toutes les transgressions permises, aucun médium ne prend le pas sur l'autre, aucune ligne de force pour dicter une autorité.

Les artistes de *Pression à froid* sont à l'image de cette multiplicité : les paradoxes de leur héritage historique, la variété des médiums qu'ils utilisent, la diversité de leurs origines culturelles, tous ces éléments forment un réservoir de possibles et rien ne vient légitimer l'option choisie. Notre cohérence est hybride. Le choix des œuvres est l'indice d'une histoire plurielle, insaisissable, paradoxale, où les formes et les médiums sont en constante mutation.

Chaque commissaire a formé un duo avec un artiste, et du désordre sont nés des ordres. Si le commissariat consiste à créer un propos cohérent à partir d'une sélection d'œuvres, c'est d'une approche inverse dont il s'agit ici : nous avons accompagné le processus créatif des œuvres (l'essence pure et savoureuse d'une première pression à froid ?) sans savoir forcément ce qu'elles allaient devenir. Dans ce réservoir « sous pression », les photographes sont aussi vidéastes, parfois sculpteurs, les sculpteurs sont également peintres et les peintres projectionnistes. . .

[. .] cette collaboration traduit le désir et la volonté, en tant que jeunes commissaires, d'exposer les artistes de notre génération et de montrer que les artistes de l'École des beaux-arts exercent aujourd'hui une « pression » dynamique et positive sur le traditionnel classement par médium des ateliers auxquels ils appartiennent. Ils sont à l'écoute des créations les plus contemporaines, cherchent, expérimentent et remettent tous en question

le médium qu'ils utilisent. Leur force se situe dans le renouvellement constant de la forme, seule garante d'un esprit qui cherche (et trouve) : peut-être est-ce l'hommage le plus sincère que nous pouvions faire au Réfectoire des Cordeliers, hommage résolument plus sérieux et efficace qu'un vague slogan publicitaire.

PROMOTION 2000 – 2001

Les premières étudiantes à se lancer dans cette formation innovante et expérimentale : Stéphanie Airaud, Aurélie Auger, Sophia Charestan, Marianne Denis, Nadia Filatoff, Alicia Jara

PROMOTION 2001 – 2002

et l'année suivante : Edwige Baron, Céline Coubray, Alice Fleury, Céline Le Bacon, Julie Pilato, Anne-Laure Riboulet, Emmanuela Ronzoni, Gioia Sardagna, Raphaëlle Stopin.



QUARONI, Grazia

Professeure associée 2009 – 2012 ♦ **Enseignement**

Exposer l'art contemporain : de la théorie à la pratique

♦ **Expos** *Les choses dont nous ne savons rien encore* (2010) ;

Échos, 2011 ; *Temps étrangers* (2012) ♦ **Fonction**

Directrice des collections à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (1991 –)

*Entretien entre Grazia Quaroni et Isabelle Ewig,
21 mai 2021. Propos choisis*

De l'école du Magasin à Grenoble au master professionnel de la Sorbonne

Mon envie d'enseigner au sein du master professionnel « L'art contemporain et son exposition » tenait sans aucun doute au fait qu'en 1990 – 1991, j'avais fait l'école du Magasin à Grenoble (fondée en 1987) qui est le prototype de tous les masters curatoriaux, parce qu'à l'époque, il n'y avait vraiment que ça en France, il n'y avait vraiment que ça en Europe (le programme curatorial De Appel à Amsterdam a été créé en 1994) ; le véritable précurseur étant le Curatorial Program du Whitney Study Program qui a débuté en 1968. Pour celui qui voulait étudier le métier de *curator*, il n'y avait pas grand-chose et l'école du Magasin a été vraiment pionnière. J'ai eu la chance de suivre cette formation à l'époque où Adelina von Fürstenberg

en était la directrice. C'est aussi là que j'ai connu Serge Lemoine, qui était directeur du musée de Grenoble ; je ne sais pas si lui, il m'a remarquée, il rencontrait toujours les étudiants de l'école du Magasin, mais on était en groupe. J'ai tout de suite eu beaucoup de sympathie pour lui si bien qu'en 1994, je me suis inscrite en master recherche avec lui et j'ai écrit un mémoire qui était très peu académique, à savoir un projet d'exposition, ni plus ni moins. Pour moi, c'était très important d'avoir devant moi quelqu'un qui était professeur, historien de l'art, mais qui était aussi un directeur de musée et un commissaire d'exposition connu en dehors des salles de l'Université. Bref, un homme de terrain.

Ce master m'intéressait d'autant plus que c'était une sorte de développement de ce que j'avais eu le privilège de vivre à Grenoble ; c'était aussi un peu la même structure dans le sens où, à la fin, il y a une exposition à la clef. Avant cela, je n'avais eu qu'une seule expérience dans l'enseignement (à Paris-VIII), mais avec le master, il y avait quelque chose qui changeait dans le rapport avec les étudiantes et les étudiants parce que je venais en professionnelle pour partager mon savoir-faire, lequel devait servir leur projet. C'est très particulier, c'est-à-dire ce n'est ni la relation que je peux avoir avec les conservatrices et conservateurs, que je forme par ailleurs, ni la relation qu'on a avec des étudiantes et étudiants au sens propre du terme. C'est un vrai partage d'une profession, qui est une profession sensible.

Dans mon enseignement, et cela dès le premier jour de cours, je n'utilisais jamais le « vous », je disais aux étudiantes et étudiants : « Vous êtes les *curators* de cette exposition, je suis un *curator*, nous sommes *curators*, donc on parle au “nous”. » C'était très important, parce qu'on était des *curators* à deux moments de nos carrières, mais on était toutes et tous des *curators* à ce moment-là, car elles et eux avaient aussi une exposition à faire – et pas seulement un projet d'exposition, ce qui est très différent. Cette idée de devoir faire une exposition, de devoir trouver le lieu, la financer, la communiquer, etc. a aussi pour conséquence que tout ce qui évolue dans la profession se répercute dans la formation : c'est donc par ce biais-là que le master lui-même évolue. Il ne risquera jamais d'être *has been*, parce qu'il est dans un échange permanent avec l'extérieur. Grâce à cela, l'idée même d'enseignement académique se ramifie, s'ancre dans le contemporain à tout moment.

Le partage d'une éthique

Je ne sais pas si cela peut se passer comme ça dans toutes les professions, mais ce qui s'est manifesté dès le départ et qui s'est confirmé avec les années, c'est la volonté de donner une dimension éthique à ce travail : comment se positionner vis-à-vis des artistes et vis-à-vis du public, qu'est-ce qu'on veut être, qu'est-ce qu'on accepte d'être et de ne pas être – parce que quelque part, un ou une *curator*, ça a l'air très *glamour*, ça l'a été du moins, jusqu'à un

certain point –, mais de fait il faut beaucoup d'humilité, il faut s'incliner devant l'artiste. Il ne s'agit pas de devenir auteur ou autrice, car l'auteur ou l'autrice de l'exposition, c'est l'artiste. J'ai toujours dit aux étudiantes et étudiants qu'il faut accepter ce rôle de traducteur : « Regardez un livre, il y a un titre et un auteur, le traducteur, ce n'est pas qu'il a disparu, mais son nom est à l'intérieur du livre, en plus petit – je suis le traducteur, nous sommes les traducteurs, si vous n'acceptez pas d'être dedans et en plus petit, ça ne va pas être juste. » En même temps, il y a aussi à faire comprendre aux étudiantes et étudiants combien cette contribution-là est importante, ce n'est pas juste une retranscription : il y a d'énormes zones que certaines et certains artistes ne souhaitent pas aborder, donc s'il n'y a pas « nous », les salles restent vides ; il y a les artistes qui remplissent les salles, qui installent, il y a les artistes qui ne font que des œuvres et qui ne font pas d'exposition. Toute l'humilité et toute l'habilité et la réussite de ce rôle-là, c'est de comprendre dans quelle mesure l'artiste veut intervenir dans sa propre exposition, c'est en somme une question de dosage : il faut comprendre si l'artiste a besoin d'être énormément accompagné, s'il ou elle a besoin qu'on lui donne un espace, ou bien qu'on exécute ce qu'il ou elle dit. C'est ce que j'appelle une éthique : trouver le juste positionnement et savoir faire le pas en arrière le soir du vernissage pour laisser la scène à celui et celle qui a fait l'exposition, c'est-à-dire l'artiste. Dans le cas des expositions de groupe, thématiques, les

curators ont souvent le sentiment d'être encore plus des auteurs et autrices ; je conseillais aux étudiantes et étudiants qui souhaitaient mettre ensemble des artistes de ne rien inventer mais d'observer.

Le positionnement vis-à-vis du public est également très important. Est-ce qu'on se rend compte du privilège qu'on a de rencontrer l'artiste alors que le public rencontre l'œuvre, et qu'il lui manque en quelque sorte un bout. Pour cette raison, il est de notre devoir de réfléchir à la manière dont on va transmettre les œuvres et ce que nous en savons : est-ce qu'on transmet par des textes, des documents, dans la manière dont on agence les œuvres, par des points de vue, les couleurs des murs, les volumes, etc. Petit à petit, l'objet exposition prend forme de façon assez concrète, pour toucher le public.

Avoir la foi

Pour faire ce métier-là, il faut aimer l'art ; si on n'aime pas l'art, on n'y arrivera jamais. Il faut avoir une vraie sensibilité artistique, car au fond, sur quoi travaille-t-on, si ce n'est un truc mystérieux et inutile ? On a la foi ou on ne l'a pas.

Aimer l'art, c'est accepter de ne pas tout comprendre, et d'ailleurs, je l'ai bien vu en travaillant dans d'autres domaines, c'est comme ça partout. Si un historien de l'art peut passer sa vie à essayer d'attribuer un dessin et à chercher les sources qui peut-être existent ou n'existent pas, un mathématicien passera sa vie sur une équation qu'il

ne résoudra peut-être jamais, et s'il la résout, peut-être ne servira-t-elle à rien.

Nous parlions beaucoup des œuvres, peut-être moins à Paris qu'à Abu Dhabi où j'ai également enseigné dans le Master in Museum Studies et où les étudiantes et étudiants fréquentaient moins les musées, car il est important de toujours se demander ce qu'est une œuvre d'art, ce qu'il y a dedans, ce qui en ressort ou ce qui reste un peu caché. À chaque fois, je les écoutais, ils et elles me faisaient une liste de ce qu'ils et elles y percevaient – un peu de contexte historique, un peu de mode, un peu d'inutile, un peu de politique, un peu de sociologie, un peu d'histoire familiale, etc. – et force est de constater que toutes les réponses étaient bonnes. Donc cette opération intellectuelle qu'est l'œuvre d'art, ce n'est pas un objet, ce n'est pas une pensée, c'est tout un tas de pensées qui prennent des formes très différentes. L'acceptation de cette non-compréhension, ça donne envie d'en savoir plus et donc de chercher, mais ça permet aussi de regarder les choses autrement, d'établir plus facilement des relations, et au fond, ça donne une énorme liberté.

Le temps de l'expérience

Les étudiantes et étudiants avaient les idées très claires, surtout l'année Nissim de Camondo, musée dans lequel ils et elles voulaient aller, animées par la volonté d'établir une relation avec l'art du passé. Au début, j'étais un peu sceptique, car cette idée de rapprocher des œuvres

d'époques différentes n'était pas nouvelle et on le faisait alors de façon monumentale à Versailles ; j'étais aussi étonnée, car ils et elles choisissaient de s'adresser à un public qui n'est pas celui de l'art contemporain et qui socialement est très particulier. S'il y a eu cette diversité de situations, ça tient aux étudiantes et étudiants, qui ont porté des idées très fortes ou se sont adaptés à des contextes comme le Point éphémère, où il y avait un public sensible à la musique, un côté temps libre aussi. Dans ces deux cas, la question suivante se posait : est-on capable de porter la voix des artistes même si le contexte n'est pas le White Cube habituel.

Ce qui a peut-être été une découverte pour elles et eux, c'est que le vernissage ne sonne pas la fin du travail : le travail ne fait que commencer, car il faut qu'une exposition vive, il faut que les gens viennent la voir, qu'ils la comprennent, qu'on en parle et que l'artiste en fasse quelque chose, c'est-à-dire que cette exposition soit un petit pas en avant pour l'artiste. Si le travail est fini le jour du vernissage, l'exposition elle fait quoi, comment vit-elle, qui la fait vivre ? Car ce n'est pas une autre profession, c'est la même profession. Il m'appartenait de leur faire comprendre que la période après le vernissage est tout aussi intense que le temps de la préparation de l'exposition. Partir avant que l'exposition ne soit parfaitement terminée signifie infliger un abandon aux artistes, aux œuvres, aux expositions auxquelles nous avons nous-mêmes donné vie.

Un temps béni

L'expérience du master a été fondamentale pour moi, parce que cette réflexion sur la pratique de l'exposition, on ne la fait pas dans notre métier. Je l'ai développée devant les étudiants, pour les étudiants. Cela m'a énormément éclairée dans ma pratique quotidienne, parce que ce sont des choses qui sont latentes, mais il n'y a pas, au sein du musée, un moment où l'on s'arrête pour savoir quelle est l'éthique de notre métier. Ça valait pour moi comme pour elles et eux, je leur disais : « C'est le seul moment que vous avez pour discuter de cela, après vous serez dans la profession, dans le tourbillon des e-mails, des transports qui n'arrivent pas et ce genre de choses. Tout ce qu'on peut faire cette année, c'est un privilège absolu, c'est un temps béni, qui ne reviendra plus jamais. »



RÉGNIER, Philippe

Enseignement La presse artistique : écrire et communiquer (2007–) ♦ **Fonction** Directeur de la rédaction, *Le Journal des Arts* (2001–2011) ; directeur de la rédaction, *Le Quotidien de l'Art* (2011–2017) ♦ **Fonction actuelle** Directeur de la rédaction, *The Art Newspaper. Édition française* (2018–)

À l’issue de l’un de mes cours sur la presse artistique, quelques étudiants de la promotion 2007–2008 étaient timidement venus me voir un soir pour me faire une requête : ils souhaitaient visiter les bureaux de la publication que je dirigeais alors, *Le Journal des Arts*, pour avoir une vision plus concrète du fonctionnement d’une rédaction. Rendez-vous avait donc été pris, et j’avais accueilli le petit groupe dans les locaux avec les journalistes, maquettistes et secrétaires de rédaction présents. Naturellement, nous nous étions tous retrouvés autour du chemin de fer du numéro en cours. Là, sur des panneaux de liège était épinglée chaque page de la publication à venir. Les articles étaient matérialisés par des étiquettes sur lesquelles étaient inscrits le numéro d’identification du texte, son thème, sa longueur et son auteur. Les têtes d’épingle arboraient un code couleur permettant de connaître l’état d’avancement de la copie (commandée, reçue, corrigée. . .). Les commerciaux découpaient des rectangles correspondant aux tailles des publicités qu’ils venaient ajouter aux pages. Nous avons passé un moment debout à décrypter cet élément central au travail de la rédaction. Sans le savoir, les étudiants étaient ce jour-là les témoins d’une époque qui allait bientôt être révolue, sous cette forme à tout le moins. Quelques années plus tard, le liège était déserté et le chemin de fer était transféré en ligne, accessible en tout lieu et en tout temps. La révolution numérique était passée par là.

REMERCIEMENTS

Voir Enseignant, Introduction, Ours, Partenaire, Postface, Stage, UFR d’histoire de l’art et d’archéologie

RENARD, Isabelle

Promo. 2004–2005 ♦ **Expo.** *Plurielles*³ ♦ **Stage** FRAC Île-de-France ♦ **Fonction actuelle** Chef du service des Collections et des Expositions responsable de la collection d’art contemporain, musée national de l’Histoire de l’immigration (2005–)

Une histoire de rencontres

En m’inscrivant en master professionnel « L’art contemporain et son exposition » de l’université de la Sorbonne–Paris-IV l’année 2004–2005, je ne savais pas que j’allais faire des rencontres qui marqueraient profondément mon parcours. Au-delà de l’ambiance chaleureuse, studieuse et enjouée, les enseignements théoriques et pratiques de

grande qualité nous ont permis de structurer nos réflexions, d’ouvrir des perspectives et surtout d’aiguiser nos rétines ! Mais au creux de ces expériences partagées et des temps forts d’organisation des expositions, les rencontres avec les artistes ont certainement constitué pour moi les moments d’émotion les plus intenses. Je me souviens de l’interview de Bruno Serralongue où perçaient la passion du photographe, l’engagement d’un être concerné par les mouvements du monde. Je me souviens également de cette visite d’atelier chez Djamel Tatah. Être au plus près des œuvres, de la matérialité des ces huiles –et cire– sur toile. Entendre l’artiste nous parler de son processus créatif, accueillir, enfin, ses quelques conseils si, d’aventure, nous décidions d’emprunter les chemins complexes et délicats de la conservation ou du commissariat. En sortant de l’atelier, j’emportai avec moi l’image de ces personnages en suspension ainsi que leur visage, tous de cette même tonalité pâle, aux yeux cernés de bleu. À la fin du DESS, j’ai eu la chance d’intégrer le musée national de l’Histoire de l’immigration alors naissant. Une autre aventure, à la fois terrifiante et passionnante, m’attendait : celle de constituer une collection d’art contemporain sur les thématiques de l’exil, du départ, des circulations, des questionnements identitaires. Et c’est tout naturellement que nous avons proposé, dans le prolongement de cette formation universitaire, les tra-

vaux de certains artistes que nous avons montrés dans le volet « Identités » de l’exposition *Plurielles*³, Melik Ohanian, Bruno Serralongue, pour ne citer qu’eux, . . . et bientôt quatre figures de Djamel Tatah. Quatre adolescents solitaires se détachant de fonds monochromes aux couleurs sourdes, vibrantes, profondes. Des portraits qui peuvent se lire comme l’allégorie d’une certaine jeunesse d’aujourd’hui – que l’on retrouve de part et d’autre de la Méditerranée – mais qui traduisent finalement le rapport au monde de l’artiste, renvoient à la peinture elle-même. À cette « manière la plus silencieuse de s’exprimer¹ ». Je retrouvais alors ces présences mélancoliques qui m’avaient tant marquée. Il est des rencontres personnelles, professionnelles, artistiques qui ne s’effacent pas.

1. Djamel Tatah cité par Philippe Dagen, « Djamel Tatah et ses visages obsessionnels », *Le Monde*, 2 juin 2004.

ROYER, Élodie

Promo. 2003–2004 ♦ **Expo.** *100 Mona Lisa valent mieux qu’une* ♦ **Stage** Palais de Tokyo ♦ **1^{re} embauche** Assistante curatrice au palais de Tokyo ♦ **Fonction actuelle** Commissaire d’exposition indépendante, doctorante SACRE-ENS et conseillère pour la collection KADIST

Ma pratique de commissaire d’exposition s’est construite de rencontres, de questions et de quelques épiphanies. Sans doute, certaines se sont produites pendant cette année de DESS qui a marqué mon passage dans le monde dit « professionnel ». Alors que je cherche dans ma mémoire si une rencontre ou un moment a été plus déterminant-e qu’un-e autre, les souvenirs s’entremêlent. Je pense d’abord au travail collectif mené autour des *Jahresgaben* (ces multiples édités par les Kunstvereine en Allemagne) ayant donné jour à notre exposition de fin d’année, et qui recèle toujours un sens important pour moi : celui d’un intérêt pour des œuvres plurielles, partageables, proches de notre quotidien. Des œuvres qui repoussaient sans doute à l’époque certains préconçus que nous, étudiant-e-s, pouvions avoir sur ce que peut être l’art. Je repense aussi à un cours sur la vocation thérapeutique de l’œuvre de Joseph Beuys ou encore, à une

visite avec deux de mes camarades d’une exposition réunissant des artistes clés de l’Arte povera au FRAC Nord-Pas-de-Calais¹ pour laquelle nous avons été invitées à rédiger des textes sur des œuvres convoquant là encore une « attitude » politique et critique face au système de production artistique et à la société dans son ensemble.

Tout me revient comme un nuage de rencontres avec mes camarades, mes professeur-e-s, et plus encore avec des artistes, des formes, des sensations qui ont participé à la construction de mon rapport à l’art. Aujourd’hui je me sens toujours attirée et habitée par les mêmes questions : que peut l’art ? Comment agir avec l’art pour qu’il devienne un vecteur de transformation sociale ? J’ai depuis choisi d’avancer, de collaborer avec des artistes et des travailleur-euse-s de l’art qui privilégient une relation subjective et engagée à l’œuvre, pour qui l’art s’apparente à un processus dans lequel une liberté d’action, de fabrication ou de mise en forme de notre interprétation du monde est possible.

Cette relation à l’art en mouvement, en dehors de la nécessité de produire un objet qui soit « d’art » était par exemple au cœur de l’exposition *Le Mont Fuji n’existe pas* conçue en collaboration avec Yoann Gourmel au Plateau/FRAC Île-de-France en 2012². S’appuyant sur les recherches que nous avons menées lors de notre résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto quelques mois auparavant ainsi que sur le travail du collectif japonais The Play, cette exposition réunissait des artistes ayant en

commun une pratique et un esprit animés par le jeu, l’économie de moyens, la poésie. La veille du vernissage, nous avons mis en place une de leurs actions, *Current of Contemporary Art*, réalisée pour la première fois le 20 juillet 1969, entre Kyoto et Osaka, poursuivie cette fois sur la Seine. En partant à la dérive sur un radeau de fortune le jour de l’alunissage historique d’Apollo 11, The Play exprimait à l’époque un rejet de la notion de progrès par l’expansion d’un territoire et du mode de vie sédentaire et productif capitaliste. Soit, à l’inverse, une descente dans le quotidien, une résistance douce qui résonne toujours aujourd’hui.

Mars 2021

1. Renommé depuis le FRAC Grand Large.

2. Exposition conçue dans le cadre d’un cycle de quatre expositions réalisées au Plateau / FRAC Île-de-France entre 2011 et 2014.



Action du collectif The Play, *Current of Contemporary Art*, 1969 – 2012



SANS MATIÈRES AJOUTÉES

2013

Exposition CNEAI (Centre national édition art image), Chatou, 22 juin – 10 novembre 2013

Commissaires Sara Alonso Gómez, Lina Ben Rejeb, Bianca Bozzeda, Mathilde de Croix, Lisa Duroux, Nicolas Heimendinger, Florence Macagno, Fani Morières, Claire Porcher, Alessandra Prandin, Marie Savona, Damien Truchot, Agnès Werly, réuni·e·s au sein du collectif *about: blank*

Artistes Armelle Aulestia, Ismaïl Bahri, Mohamed Bourouissa, Jean-Baptiste Caron, Anaïs de Chabaneix, Charlotte Charbonnel, Edith Dekyndt, Fleuryfontaine, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Camille Henrot, Christian Lebrat, Yann Leguay, Gaël Moissonnier, Samuel Moncharmont, Laurent Montaron, Melik Ohanian, Florian Pugnaire & David Raffini, Annelise Ragno, Volker Schreiner, João Vieira Torres

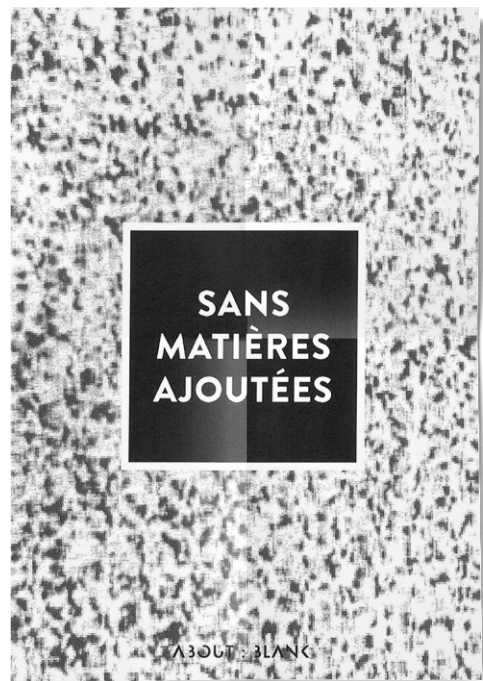
Accompagnement Chantal Pontbriand

À travers un programme au long cours et aux formats multiples – cycle vidéo, festival Island #4, exposition, éditions et événements transversaux – le collectif de curateurs *about: blank* cherche à remettre en jeu les lieux communs touchant à la dématérialisation de l’art et du monde

contemporains. À la lisière entre « rematérialisation » de l’œuvre d’art et captation d’expériences évanescentes, une trentaine d’intervenants déploie toute une gamme de pratiques artistiques qui ne peuvent se réduire à la stricte distinction entre matérialité et immatérialité.

Pas de « matières ajoutées » cependant car il s’agit moins ici de procéder par modelages et adjonctions que par rencontres et mises en tension : faire réagir la matière plutôt que la façonner. D’autant que la plupart des médiums convoqués – vidéo, performance, son, internet – sont liés paradoxalement à l’art le plus dématérialisé. Ceux-ci se révèlent pourtant aussi tangibles et malléables que les matériaux du sculpteur une fois mis à l’épreuve de protocoles rigoureux : jeux sur les potentialités du hasard et les accidents de la matière ; focalisation sur la trace, l’empreinte et l’enregistrement ; expériences à caractère scientifique ou hybridations technologiques...

Ces pièces rendent par là même sensibles des phénomènes qui échappent généralement à la perception ou à la conscience : gestes fugitifs (Anaïs de Chabaneix, Edith Dekyndt) et récits lointains (Mohamed Bourouissa, Charlotte Charbonnel, Laurent Montaron), pulsations organiques (Ismaïl Bahri, João Vieira Torres) et boucles mécaniques (Giraud et Siboni, Yann Leguay, Florian Pugnaire), bribes de réalité (Jean-Baptiste Caron, Annelise Ragno) et flux de données (Fleuryfontaine, Melik Ohanian). Les artistes tissent là des concordances inattendues entre des registres sensoriels disparates (de



Affiche de l'exposition

la matière au son, du son à l'image) et rendent poreuses les frontières entre les genres et les techniques.

De cette exposition à entrées multiples se dégage ainsi une atmosphère commune : fictions expérimentales, échappées rêveuses et suspension du sens – en écho à *about:blank*, cette page blanche des navigateurs internet dont on ne sait jamais bien, à l'instar de l'époque contemporaine, s'il s'agit d'une fin ou d'un début.

Les cinq séquences de l'exposition

Séquence 1 L'installation *Pédiluve* de Fleuryfontaine, à la fois prélude et emblème de *Sans matières ajoutées*. Le duo d'artistes réinterprète le principe du moteur de recherche pour donner à voir un flux d'images continu.

Séquence 2 Exposition collective, avec Ismaïl Bahri, Jean-Baptiste Caron, Anaïs de Chabaneix, Charlotte Charbonnel, Fabien Giraud et Raphaël Siboni, Laurent Montaron et Florent Pugnaire. Conçue comme le nœud du projet, elle donne à voir des artistes qui œuvrent sur la ligne de crête entre immatériel et rematérialisation.

Séquence 3 Programmation vidéo, avec Armelle Aulestia, Mohamed Bourouissa, Edith Dekyndt, Christian Lebrat, Samuel Moncharmont, Laurent Montaron, Florian Pugnaire & David Raffini, Annelise Ragno, Volker Schreiner et João Vieira Torres. Dès son émergence et sa

réappropriation dans le champ artistique, la vidéo a été identifiée comme un support dématérialisé ; cette programmation présente les renouvellements induits par les pratiques contemporaines dans cette conception de la vidéo.

Séquence 4 Un programme d'événements satellites. Concerts-performances de Yann Leguay, Gaël Moissonnier et Mario de Vega aux Instants Chavirés (Montreuil). Un cycle de rencontres et de projections au Centre André-Chastel autour du travail d'Armelle Aulestia, Laurent Montaron et João Vieira Torres. Ces performances confèrent une dimension matérielle inattendue au son, au geste et à la danse.

Séquence 5 Publication du premier journal du *Datcha Project* de Melik Ohanian, présenté et activé au festival Island #4. Ce projet est lié à une datcha en Arménie, conçue comme une « zone de non-production » dans laquelle des personnes d'horizons différents et qui ne se connaissent pas sont invitées pour dix jours à faire l'expérience du lieu et de sa temporalité particulière. Toute représentation directe ou document produit sur ce qui pourrait s'y dérouler est révélé avec un décalage de cinq ans.

ABOUT : BLANK

Logo du collectif *about: blank*

Vues de l'exposition au CNEAI à Chatou

SAYAG-MORAT, Florence

Enseignement L’art contemporain et ses publics (2007–) ♦ **Fonction** Cheffe de projet au service de la Médiation culturelle, Centre Pompidou

Des étudiants et des Jeudi’s
ou de l’art et de la manière d’exercer
la médiation avec ses pairs

« C’était un quelque chose de très frais comme geste et comme intention », se souvient Marjolaine Beuzard, alors étudiante de la promotion et aujourd’hui attachée de conservation au musée national d’Art moderne.

Inauguré en janvier 2005, le programme des *Jeudi’s*, nouveaux nocturnes du Centre Pompidou, a pour double objectif : développer de nouveaux publics au Centre Pompidou et renforcer les relations avec l’enseignement supérieur (écoles d’art et universités). Les douze étudiants de la promotion 2004–2005, encouragés par leur professeur Isabelle Ewig du master (alors DESS) et accompagnés par la programmatrice que j’étais alors au service éducatif du Centre Pompidou, se sont engagés dans cette aventure inédite où tout était nouveau, tant pour les organisateurs que pour les performeurs.

Du jamais vu : le musée baigné dans une atmosphère vibratoire et joyeuse, dans laquelle tous les étudiants



Intervention de l’École nationale
des arts du cirque de Rosny,
le 24 mars 2005

avaient décidé d’insuffler un vent de liberté avec pour mots d’ordre : rêver, s’émouvoir, se laisser surprendre, désirer, rire ou s’évader. Comment ont-ils fait ?

Mutualiser : les idées, les pratiques, les étudiants du master et des écoles d’art ont construit une nouvelle programmation de performances.

Exposer : son savoir, son savoir-être pour mettre en œuvre une médiation polymorphe et exposer des pratiques artistiques.

Dialoguer : avec des pratiques artistiques – le théâtre, la musique, le cirque, les beaux-arts, les arts appliqués et la danse – et avec des œuvres, des publics, des amis et des pairs.

Informers : les étudiants performeurs sur les œuvres du musée, orienter et conseiller les visiteurs de chaque soirée, renseigner les organisateurs et les programmeurs du Centre.

Accompagner : les étudiants d’art et aussi primo-visiteurs du musée ainsi que tous les spectateurs déambulant dans les galeries.

Tresser : des liens entre les étudiants, les publics, les œuvres et les différentes disciplines présentées.

Innover : des gestes artistiques, le discours sur l’art, des situations de médiation.

Organisation : organisées en binômes, les équipes du master, pour chaque nocturne, ont créé un parcours des œuvres, organisé des rencontres, géré et étudié les flux des visiteurs.

Négocier : avec des artistes, des professionnels et des publics.

Le 12 mars 2021

SOMMAIRE

Préface par Serge Lemoine

100
« 100 Mona Lisa valent
mieux qu’une. » Un regard
sur les multiples édités
par les Kunstvereine
en Allemagne

A
ACCOYER, Pascale
AIRAUD, Stéphanie
ÁLVAREZ RIOSALIDO,
Sergi & VIEWING, Pia
➤ à partir de là
➤ *Aperçu avant impres-
sions. Didier Marcel & Loïc
Raguénès*
ARANGO, Ananay
& ARESHEVA, Victoria
& KRIZANOVSKA,
Anastasia
& SOROKINA, Elena
ARIS, Dominique

♦ *Art contemporain* par
Alessandro Gallicchio
♦ *Ateliers d’écriture* par
Adrien Goetz

B
BALGIU, Alexandre
& LEBRUN, Olivier
BARROQUEIRO, Cristina
BAUDIN, Katia
BEAUVAIS (de),
Jean-Baptiste
♦ *Beaux-Arts de Paris* par
Jean de Loisy
BECHETOILLE, Marie
BEN REJEB, Lina
BERNINI, Isabelle
BIDEAUD, Fabienne
& LAVAGNA, Judith
& LE NORMAND,
Isabelle
& MATHÉ, Madeleine
& OSTENDE, Florence
& YANOVER, Anne

BONNEFOY, Françoise
BRINES, Marie

C
CANTOS, Marie
CARTEL DE KUNST
♦ *Catalogue d’exposition*
par Clément Dirié
CHATEIGNON, Julie
CHENG, Yuan-Chih
➤ *Chers Objets*
CIFUENTES RUIZ,
Ana María
♦ *Cinéma* par
Arnaud Maillet
♦ *Collection* par
Nathalie Leleu
♦ *Commissaire* par
Elfi Turpin
♦ *Conception graphique
éditoriale* par Yoann
De Roeck
♦ *Conservation-restauration*
par Pascale Accoyer
Crédits photographiques
♦ *Critique d’art* par
Étienne Hatt
CROCI, Antonella

CROIX (de), Mathilde

D
D’ALIGNY, Marie-Claire
DAQUIN, Clara
DAREAU, François
➤ *Des soleils encore verts*
DIRIÉ, Clément
➤ *Dispersions*
DJURADO, Léa
DOUBLET, Sandra

E
➤ *Échos*
♦ *École des arts décoratifs*
par Emmanuel Tibloux
♦ *Édition* par Clément Dirié
ENJALRAN, Muriel
♦ *Enseignants*
ESPACE PROJECTIF
♦ *Exposition* par
Isabelle Ewig
& Valérie Mavridorakis
♦ *Exposition de la photo-
graphie* par
Guillaume Le Gall
EX SITU

F
FERRAND, Lou
& MAIGNAN, Liza
& PORRO, Katia
FORTI, Beatriz

G
GARNIER, Claire
& GUELAUD, Pauline
♦ *Gestion de projet culturel*
par Anna Labouze
& Keimis Henni
GOY, Bernard
GRAFTIEAUX, Marie
GUETTE, Henri

H
HENRICH, Marie

I
ILLOUZ, Audrey
ITHURBIDE, Christine
Introduction par
Arnaud Pierre
& Guillaume Le Gall
& Isabelle Ewig
IWATAKI, Ana & VASSEUR
RALUY, Marion

J
JAMES-APPEL, Marina
JAVALT, Patrick
JOURDA, Isis
JUBERT, Roxane

K
KOTECKI, Camille

L
➤ *L’Almanach des aléas*
➤ *La photographie
performe – The Body and
the Archive*
LELEU, Nathalie
LE RESTIF, Claire
➤ *Les choses dont nous ne
savons rien encore*

M
MAILLET, Arnaud
MASSICOT, Marine
➤ *Meanwhile in the Real
World*
♦ *Médiation culturelle* par
Florence Sayag-Morat
MEISEL, Hélène
♦ *Mémoire*

MONACREW ♦ Musée par Marie Civil	Q QUARONI, Grazia	U ☛ <i>Un plus grand lac</i> ♦ <i>UFR d’histoire de l’art et d’archéologie</i> par Valérie Mavridorakis
N ☛ <i>Nos ombres devant nous</i>	R RÉGNIER, Philippe ♦ <i>Remerciements</i>	V ☛ <i>Vertige en terrain plat</i> ☛ <i>Veuillez patienter – Please Wait – Espera por favor</i> ♦ <i>Vidéo</i> par Larisa Dryansky
O ♦ <i>Ours</i>	S RENARD, Isabelle ROYER, Élodie	W WE DO NOT WORK ALONE WERLY, Agnès WROBEL, Claude
P P2F PAIVA (de), Joshua ♦ <i>Partenaires</i> ☛ <i>Partout, mais pas pour très longtemps</i> ♦ <i>Pavillon Bosio</i> ☛ <i>Plurielles</i>³	T SAYAG-MORAT, Florence ♦ <i>Sommaire</i> ♦ <i>Stage</i> STENCZER, Sári	X Y Z YANOVER, Anne
POINDRON, Flore ♦ <i>Politique culturelle</i> par Dominique Aris Postface par Isabelle Ewig POTELON, Sophie ♦ <i>Presse</i> par Philippe Régnier ☛ <i>Pression à froid</i> Promotion 2000 – 2001 Promotion 2001 – 2002	TEXIER, Simon TOSANI, Patrick TOUSSAINT, Jacques Heinrich TRITZ, Sarah TRUCHOT, Damien TURPIN, Elfi ♦ <i>Typographie</i> par Roxane Jubert	

STAGE

Subst. masc., du latin médiéval *stagium*, « séjour », employé d’abord en droit canon, puis en droit féodal, pour prendre un sens plus étendu au XVIII^e siècle, désignant une période d’initiation pratique à une activité professionnelle ♦ **Syn.** Apprentissage, expérience professionnelle ♦ **Ant.** CDD, CDI.

1° *Recherche de stage* : parcours du combattant, se munir d’une lettre de motivation et d’un C V parfaitement rédigés et argumentés, être tenace, patient et y croire ♦ **2°** *Adm.* : établissement d’une convention, signatures, fiche d’évaluation, etc. Merci au bureau des Stages et à son équipe pour son écoute, sa souplesse et son efficacité!

♦ **3°** *Lieux* : cartographier les lieux d’art contemporain, évaluer la complémentarité avec les expériences passées et l’adéquation avec un projet professionnel. Merci aux équipes pour l’accueil réservé aux stagiaires du master professionnel ! *Exemples, depuis 2000* : Afikaris, Agence art process, Agence Eva Albarran, Association 3-CA, Atelier Dani Karavan, Atelier Vincent Lamouroux, Atelier Orlan, Atelier Stefan Shankland, Atelier Xavier Veilhan, Atelier Jacques Villeglé, attitudes - espace d’arts contemporains (Genève), Beaux-Arts de Paris, Beaux-Arts éditions, Bétonsalon, Caisse des dépôts et consignations,

Centre André-Chastel, Centre d’art contemporain Brétigny, Centre d’art contemporain Chanot (Clamart), Centre d’art contemporain d’Ivry – Le Crédac, Centre d’art contemporain de la Ferme du Buisson (Noisiel), Centre national des arts plastiques, Centre national d’art et du paysage de Vassivière en Limousin, Centre photographique d’Île-de-France (Pontault-Combault), Centre Pompidou-Metz, Chalet Society, Claudine Colin Communication, CNEAI, Council, direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris, DRAC Île-de-France, Éditions du Regard, Éditions Hazan, Éditions Jalou, Espace Claude Berri, Espace EDF Electra, Fondation Calouste Gulbenkian, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Fondation Kadist, Fondation nationale des musées (Maroc), Fondation Pernod Ricard, FRAC Champagne-Ardenne, FRAC Île-de-France, FRAC Nord-Pas de Calais, Galerie Ciaccia Levi, Galerie Frank, Galerie Gagosian (New York), Galerie Gaudel de Stampa, Galerie Karsten Greve, Galerie Loevenbruck, Galerie Marcelle Alix, Galerie Michel Rein, Galerie Mor Charpentier, Galerie Nelson, Galerie Sabine Puget, Galerie Tornabuoni Art, Galerie Triple V, Galerie Xippas, Galleria Continua /Le Moulin, gb agency, Hôtel Molitor, Images au Centre, Immanence, Institut du Monde arabe, Institut Restellini, Jeu de Paume, Laboratoire artistique du Groupe Bel, La Fab. Fonds de dotation agnès b, Lafayette Anticipations, La Galerie - Centre d’art contemporain de Noisy-le-Sec, La Maison rouge, Les films de mon oncle,

Magasins généraux, Maison populaire de Montreuil, ministère de la Culture, musée d’Art moderne de Paris, musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg, musée de Grenoble, musée de la Chasse et de la Nature, musée du Louvre, musée national d’Art moderne – Centre Pompidou, musée national Picasso-Paris, palais de Tokyo, Radicans, red shoes/SOME SHOES, Salon de Montrouge, SAM Art Projects, VIA (Valorisation de l’innovation dans l’ameublement), Work Method... ♦ **4°** *Tuteurs et tutrices* : merci à elles et eux pour leur bienveillance, leur partage d’expérience et de compétences, leur confiance dans les capacités des stagiaires à mener à bien des missions à responsabilité. *Exemples, depuis 2000* : Philippe Alain-Michaud, Isabelle Alfonsi, Claude Allemand-Cosneau, José Alvarez, Jean-Paul Ameline, Dominique Aris, Quentin Bajac, Ami Barak, Colette Barbier, Jean-François Barielle, Valeria Baronchelli, Katia Baudin, Marie Bauer, Daria de Beauvais, Cécilia Becanovic, Marc Bembekoff, Ekaterina Bembel, Marie-Laure Bernadac, Adélaïde Blanc, Aude Bodet, Nathalie Bondil, Félicie Bouché, Nathalie Boudet, Marie-France Bouhours, Sylvie Boulanger, Mélanie Bouteloup, Élisabeth Bret-Besson, Grégory Castéra, Aurélia Chabrilat, Philippe Charpentier, Laure Chauvelot, Florencia Chernajovski, Jean-Max Colard, Ilaria Conti, Éric Corne, Stéphane Croughs, Véronique Dabin, Isabelle Daire, Alessandra Danelli, Violaine Daniels, François Dareau, Amélie Darras, Maëlle Dault, Coline Davenne, Thomas Delamarre, Jérôme Delormas,

Marine Delveno, Guillaume Désanges, Veerle Dobbeleir, Anne Dressen, Sophie Duplaix, Catherine Duriel, Frank Elbaz, Stéphanie Fargier, Sébastien Faucon, Jean-Paul Felley, Éric Féloneau, Mylène Ferrand, Guillaume Fontaine, Julien Fronsacq, Christophe Gallois, Claire Garnier, Anne-Sophie de Gasquet, Isabelle Gaudefroy, Michel Gauthier, Philippe Gigot, Nathalie Giraudeau, Bernard Goy, Blanche Grinbaum-Salgas, Silvia Guerra, Emmanuel Guigon, Florence Guillaume, Michaëla Hadji-Minaglou, Véronique Hahn, Keimis Henni, Anthony Huberman, Stéphanie Hussonnois-Bouhayati, Katell Jaffrès, Olivier Kaeser, Dominique Kalabane, Sophie Kaplan, Christelle Kirchstetter, Alicia Knock, Anna Labouze, Barbara Lagié, Rebecca Lamarche-Vadel, Angela Lampe, Marianne Lanavère, Laurent Le Bon, Loïc Le Gall, Nathalie Leleu, Emmanuelle Lequeux, Antoine Levi, Thierry Leviez, Marie Linnmann, Hervé Loevenbruck, Jean de Loisy, Christine Macel, Miguel Magalhães, Macha Makeïeff, Anne de Malleray, Isabelle Mancì, Sébastien Martins, Madeleine Mathé, Frédéric Mauras-Samson, Éric Mézan, François Michaud, Hervé Mikaeloff, Akiko Miki, Alex Mor, Camille Morineau, Sandra Mulliez, Didier Ottinger, Vincent Pécoil, Julie Pellegrin, Virginie Perdri-sot-Cassan, Emilia Philippot, François Piron, Juliette Pollet, Gaëlle Porte, Sophie Potelon, Céline Poulin, Jonathan Pouthier, Armelle Pradalier, Sabine Puget, Grazia Quaroni, François Quintin, Mehdi Qotbi, Sylvia Randazzo, Olivier Reneau, Carol Rio, Marie Rouhète, Olga

Rozenblum, Leanne Sacramone, Marc Sanchez, Pierre Sanner, Jérôme Sans, Florence Sayag-Morat, Angeline Scherf, Didier Schulmann, Fanny Schulmann, Isabelle Suret, Cannelle Tanc, Guy Tortosa, Christine Van Assche, Pia Viewing, Valérie et Jacques Villeglé, Frédéric Vincent, Nathalie Viot, Marc-Olivier Wahler, Kathryn Weir. . .

STENCZER, Sári

Promo. 2005–2006 ♦ **Expo.** *Veuillez patienter – Please Wait – Espera por favor* ♦ **Stage** Musée national d’Art moderne – Centre Pompidou et Atelier Dani Karavan ♦ **Fonction actuelle** Commissaire indépendante (2007–)

Après une formation très académique à la faculté d’histoire de l’art de l’université Eötvös Lóránd à Budapest, je ne savais que peu de choses de l’art contemporain et rien du commissariat d’exposition. Je me suis initiée à ce métier juste après mon diplôme, en travaillant au musée Ernst à Budapest, un musée au service de l’art moderne et contemporain hongrois et international. Souhaitant poursuivre dans cette voie et étant de longue date attachée à la langue et à la culture françaises, j’ai intégré le master de la Sorbonne avec l’aide d’une bourse de la région

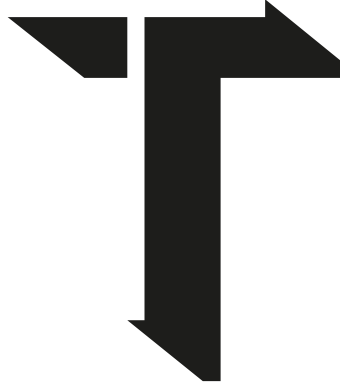
Île-de-France. À Paris, j’ai pu dresser une carte magnifiquede l’art contemporain grâce aux cours et aux rencontres avec des professionnels de tous les cercles de l’art vivant. Étant de nature optimiste et idéaliste, j’ai pris conscience grâce au cours de Harry Bellet des difficultés de travailler dans l’art contemporain, et aussi de sa face cachée : subitement, les expositions grandioses se doublaient d’histoires inquiétantes. Ce n’est sans doute pas un hasard si, en 2009, j’ai pris le contre-pied de la FIAC, en imaginant un stand chez un bouquiniste des quais de Seine, où l’on proposait des œuvres d’art gratuites aux passants. J’ai aussi vite compris que je pouvais nourrir une relation professionnelle avec mes enseignants. C’est ainsi que j’ai organisé grâce à Florence Morat une soirée-performance au Centre Pompidou avec de jeunes musiciens hongrois de l’université de musique Franz-Liszt de Budapest (mars 2008). Enfin, pour l’exposition de fin d’année, j’ai invité sans même avoir de vrai budget Grand Magasin à se produire à l’INHA¹. Le succès remporté m’a convaincue d’une chose : si on y croit, on peut arriver à produire des événements extraordinaires. Ce point de vue m’a accompagnée tout au long de ma carrière : j’ai montré des œuvres d’artistes internationaux très demandés en Hongrie sans aucune institution ni budget. De retour à Budapest, j’ai reçu des offres d’emploi émanant d’institutions et de galeries, mais je n’en ai accepté aucune : j’ai décidé de travailler sur projets pour conserver mon indépendance et éviter les compromis.



Free Artwork sur les quais de Seine à Paris, le 26 septembre 2009 : de jeunes artistes hongrois offrent leurs œuvres au public

1. Grand Magasin, *Voyez-vous ce que je vois ?*, INHA, auditorium, 28 octobre 2006.

La question de la responsabilité humaine vis-à-vis des inégalités et de la souffrance est au cœur de mes projets. Malheureusement, la situation politique en Hongrie m’a fait émigrer une fois encore. Depuis 2013, je vis à Berlin et j’ai changé de métier pour mieux me consacrer à une vie durable et paisible.



TEMPS ÉTRANGERS

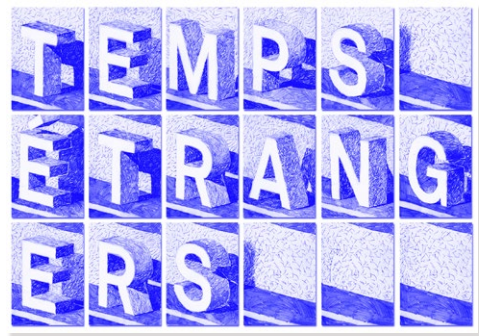
2012

Exposition Mains d’Œuvres, Saint-Ouen, 3–30 sept. 2012
Commissaires Kuralai Abdukhalikova, Eva Barois De Caemel, Viviana Birolli, Adélaïde Blanc, Laure-Hélène Caseau Oakes, Manon Gingold, Éric Jarrot, Salma Lahlou, Cinthya Lana Cardoso Oliveira, Ana Mendoza Aldana, Alexandra Perloff-Giles, Gloria Sensi et Jaufré Simonot, réunies au sein du collectif *Cartel de Kunst*
Artistes Maria Andersson, Matteo Attruia, Élisabeth Ballet, Julien Berthier, John Cornu, Hugo Kriegel, Martin Le Chevallier, Julien Nédélec, Sylvain Rousseau, Benjamin Sabatier, Sylvain Saily, Diego Sarraon
Catalogue Collectif *Cartel de Kunst* (dir.), *Temps Étrangers*, Paris, 2012, 108 pages. Conception graphique : Arthur Coulet
Accompagnement Grazia Quaroni

L’artiste est-il un travailleur comme un autre ? Peut-il mesurer son temps de travail ? Dans le vocabulaire industriel, les « temps étrangers » sont les temps morts, les instants flottants qui, en marge de toute logique de productivité, sont dus à des aléas imprévisibles, tel un dysfonctionnement technique qui viendrait interrompre la chaîne du travail.

Pour cette nouvelle exposition du master 2 professionnel « L’Art contemporain et son exposition » de l’université Paris-Sorbonne (Paris-IV), nous avons la chance de pouvoir investir l’espace d’exposition de Mains d’Œuvres. Le bâtiment, vaste de 4 000 m², est l’ancien centre social et sportif rattaché aux usines Valéo implantées dans les années 1920 à Saint-Ouen, et transformé soixante ans plus tard en lieu de résidence pour les artistes. L’identité de Mains d’Œuvres, liée à une histoire aussi industrielle qu’artistique, nous a amenés à questionner avec *Temps Étrangers* la relation entre travail et art et à interroger, à travers le prisme du temps, les éventuelles convergences entre le travail d’un artiste et celui de tout un chacun.

En effet, si en Occident et en particulier en France, le travail a été modelé par le calcul des semestres, des années de cotisation, la légalisation du temps de travail et les 35 heures, qu’en est-il de la mesure du temps artistique ? Le travail de l’artiste nécessite-t-il une temporalité alternative ? Peut-on alors parler d’un rapport au temps différent pour les artistes ? Quelles pourraient être ces unités de mesure nouvelles, plus adaptées à la diversité des pratiques artistiques contemporaines ? Au regard de la place centrale qu’occupe le travail dans notre société, il s’agit de poser à l’artiste la question de la définition de son propre travail à travers celle de son temps, productif ou non.



Carton d'invitation de l'exposition
par Arthur Coulet

Dix productions inédites et quatre pièces préexistantes viennent apporter de nouvelles clés de compréhension pour approcher la notion de travail de l'artiste. Chacun de ces regards, tour à tour distancié ou intime, métaphorique ou littéral, cynique ou enjoué, propose autant de réponses subjectives à cette question.

La vidéo de Diego Sarraon fait d'une partie de pêche l'occasion d'un questionnement sur les attentes d'une carrière artistique. Élisabeth Ballet, en jouant sur les mots et sur la notion d'intérieur et d'extérieur, fait des journées paresseuses des instants propices au surgissement des idées.

Le *Grand Cacatoès Blanc* est pour son auteur, Sylvain Rousseau, une incarnation de la paresse tout en étant le fruit d'un travail méticuleux et répétitif. L'artiste s'est également astreint à un exercice physique pour transformer un tas de planches de bureau en un espace de repos d'où le visiteur peut prendre le temps de la contemplation.

Une des planches semble pourtant avoir conservé sa fonction dans l'œuvre d'Hugo Kriegel, qui place son bureau dans l'espace de *Temps Étrangers* pour en faire un lieu de travail et de réflexion.

Plus loin, Julien Nédélec dépasse le stade de la page blanche en déformant une série de feuilles de bouleau soumises à l'action du temps et à celle d'une pression mécanique.

La sculpture de Julien Berthier cumule le temps tra-

vaillé d'un inconnu avant sa retraite, tandis que Martin Le Chevallier charge l'artiste Julien Prévieux de mesurer son temps de travail : un ensemble de documents restitué et analyse l'expérience vécue par l'auteur des *Lettres de non motivation*.

Matteo Attruia confond temps de vie et temps de travail dans une installation obsessionnelle et matérialise une portion de son temps pour pouvoir le vendre. Un peu plus loin, des billots de boucher, transformés en monochromes noirs par John Cornu, entérinent les traces d'un geste répété au fil de la lame.

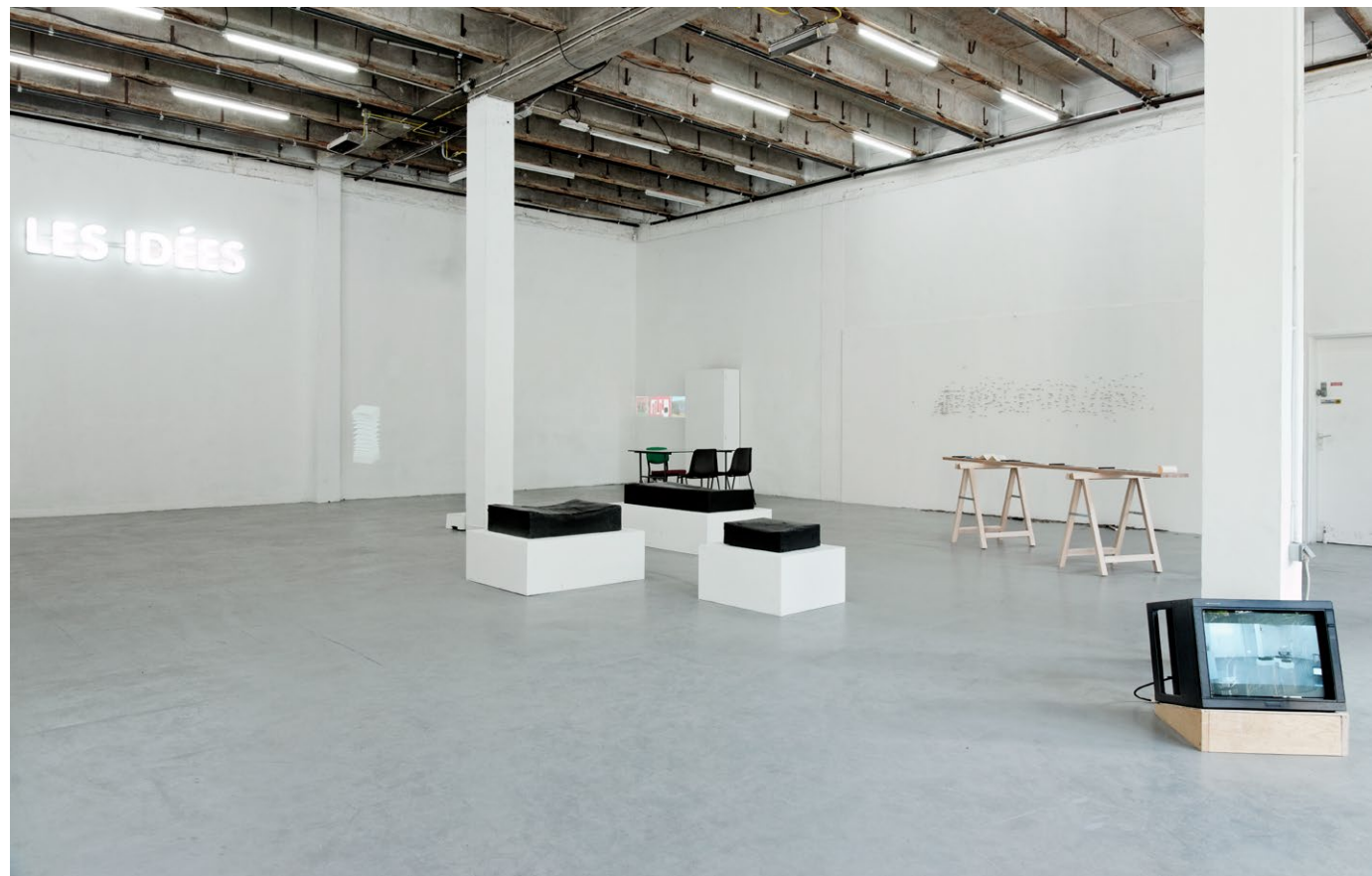
À son tour, Sylvain Saily, qui se dit inventeur de « métaphores du temps de travail », s'interroge sur le biorythme d'un lieu donné en rendant visible l'activité de ses occupants.

La caméra de Maria Andersson surveille d'un œil impassible la genèse de l'exposition pour donner à voir au spectateur la réalité de ces temps de travail dissimulés. L'œuvre en kit de Benjamin Sabatier invite tout un chacun à offrir de son temps et de sa force de travail pour planter quelques clous et participer ainsi à la construction collective d'une inscription murale.

Dans l'exposition, le travail artisanal et manuel côtoie les temps offerts à la paresse ou au rêve. Le travail intellectuel et la discussion théorique prennent forme et s'exposent. Le statut de l'artiste se confronte au système économique et monétaire, et la valeur de son travail se mesure aux autres activités productives.

Vue de l'exposition à Mains
d'Œuvres à Saint-Ouen





Vue de l'exposition à Mains d'Œuvres à Saint-Ouen

Confort Doméstico (extrait),
par Ana Mendoza Aldana

Si l'exposition *Temps Étrangers* soulève la difficulté de mesurer le temps de travail de l'artiste, les moments d'activité et d'inactivité de ce dernier, ainsi que les moments qu'on pourrait qualifier de productifs ou d'improductifs, Sylvain Rousseau, lui, interroge surtout le « temps de travail » du spectateur, sans donner de réponse définitive. Combien de temps est nécessaire pour appréhender une œuvre ? Combien de secondes, de minutes, d'heures ou de jours (voire plus), le spectateur est-il disposé à consacrer à la compréhension d'une œuvre ? [...]

Dans sa contribution à *Temps Étrangers*, Sylvain Rousseau revendique fortement cette position quant à la place du spectateur. Le canapé minimaliste de l'artiste réclame et sollicite la présence physique du spectateur et invite à sa détente. Il est d'ailleurs réceptacle idéal des rêveries et des réflexions des différents visiteurs de l'exposition, réflexions qui, grâce au *Cacatoès*, partiront peut-être du côté des vacances et du soleil.

Lorsqu'en Wallonie et dans certains cas en France, les entreprises ont décidé d'arrêter de prendre en compte les pauses cigarettes des employés dans leur temps de travail, et donc de payer ce temps de pause, et que le contrôle autour des différents types de pauses (déjeuner, toilettes, et autres) s'est renforcé, il semblerait que l'on



Œuvre de Benjamin Sabatier activée par Serge Lemoine

oublie que les moments d'inactivité peuvent servir à la réflexion et au repos des employés pour que ceux-ci soient plus productifs dès leur retour au travail.

Ainsi, peut-être, la paresse intellectuelle de certains spectateurs face aux œuvres d'art pourrait s'expliquer par le manque de pauses dans leur déambulation des salles d'exposition, et le canapé – une certaine idée du confort – saurait donc peut-être inciter à la réflexion ces visiteurs paresseux ?

Le repos, la pause ont depuis longtemps acquis le statut de nécessité, de besoin et de droit de tout travailleur potentiel, qu'il s'agisse d'un ouvrier, d'un employé de bureau, d'un artiste ou du spectateur d'une exposition. Ces valeurs deviennent colonne blanche, structure de la salle d'exposition de Mains d'Œuvres avec le *Grand Cacatoès Blanc*.

TEXIER, Simon

Enseignement Le musée, histoire et actualité (2001–2018) ♦ **Fonction** Maître de conférences, Sorbonne Université (2000–2011) ♦ **Fonction actuelle** Professeur, université de Picardie Jules-Verne (2011–), secrétaire général de la Commission du Vieux Paris (2021–)

25 juin 2009. Une année universitaire très particulière touche à sa fin. Il y a quelques semaines encore, nous étions dans la rue, particulièrement déterminés, pour dénoncer la funeste LRU (loi relative aux libertés et responsabilités de l’université). Certains avaient même entamé la fameuse et très artistique « ronde infinie des obstinés ». On sait comment cela s’est terminé : dispersion... *Dispersions*, ce fut aussi le titre choisi par les étudiants du master pour leur exposition, présentée au MAC VAL, à Vitry-sur-Seine. Inspirée par le travail de Martin Barré, la notion de dispersion désignait, pour nos jeunes commissaires, « aussi bien la manière de déposer de la peinture sur une toile que la persistance d’un rayonnement ou que la dérive pouvant naître à partir d’une notion centrale ». Pour leurs enseignants, après plusieurs mois de grève, d’assemblées générales et de manifestations,

voilà enfin une occasion de fêter l’Université dans ce qu’elle a de meilleur : innovante, croisant les regards et les compétences, ouverte sur les territoires et sur le monde professionnel. Dans la belle architecture néo-moderniste du MAC VAL, conçue par Jacques Ripault (2005) et transfigurée par les 64 néons du plasticien Veit Stratmann – c’est également le vernissage de son installation ce soir-là –, nos derniers promus font ainsi l’expérience active de l’espace muséal : l’accrochage, l’éclairage et, en amont, l’exercice crucial de l’assemblage. Avant dispersion. . .

TOSANI, Patrick

Professeur aux Beaux-Arts de Paris (2004–2019) ♦ **Expos** *Pression à froid* (2007) ; *Attraversamento* (2013) ; *Chers Objets* (2015) ; *Vertige en terrain plat* (2016) ; *Nos ombres devant nous* (2017) ♦ *www.patricktosani.com*

Rencontres d’atelier

Selon des configurations aussi variées que singulières, les ateliers d’artistes sont d’abord des espaces de travail et de fabrication qui offrent également, en principe, les

conditions matérielles de visibilité des travaux ou des œuvres en train de se réaliser ; une visibilité indispensable autour d’une forme plus ou moins finalisée mais bien présente et enrichie de nombreuses expérimentations, tentatives, échecs, interrogations qui nourrissent l’œuvre et l’éclairent. Toutes les pièces à conviction sont là et en premier lieu la parole de l’artiste, les mots de l’artiste.

Contrairement au lieu d’exposition, c’est une observation quotidienne, attentive, empreinte de doutes, changeante où l’expérience du regard interroge et enrichit le « faire » et vice versa, l’objet « fait », élaboré, dirige et oriente la vision vers un acte de pensée. Curieuse alchimie autour de la présence des objets, des formes qui occasionnent un débat aussi bien esthétique ou formel que philosophique, politique ou sociétal. . . pour les auteurs eux-mêmes mais aussi pour des regards extérieurs.

Un atelier à l’École des beaux-arts dédié à la formation d’étudiants artistes offre les mêmes dispositions mais avec l’effet démultiplicateur des individualités qui y travaillent quotidiennement. Des regards singuliers, multiples et variés s’y côtoient et l’énergie dans le travail, le débat et la réflexion s’en trouvent décuplés.

Cet atelier est pensé comme un lieu de travail préparatoire, de mise en œuvre des expérimentations à différents degrés de recherche, du concept à la forme. Autant que de fabrication ou de finalisation, il s’agit beaucoup de monstration et de visibilité : voir le travail, régulière-



Vue de l’exposition *Attraversamento* à l’occasion des Ateliers ouverts des Beaux-Arts de Paris en 2013. Artistes : Mélissa Boucher, Lucie Chausson, Emma Cossé, Charlotte El Moussaed, Léa Klein-Bauret, Élise Mazac, Raphaël Tiberghien, Xiang Zhenhua. Commissaires : Sara Alonso-Gómez, Bianca Bozzeda, Alessandra Prandin, Marie Savona, Agnès Werly

ment, en permanence, dans un dispositif d’accrochage toujours disponible et actif qui laisse une grande partie de l’espace, libre d’installation et de présentation. Ce dispositif s’est imposé aussi en regard de la pratique spécifique de l’image photographique ou filmique contenue dans sa matrice argentique ou numérique ; la photographie ou la vidéo nécessitant une inscription dans l’espace par une empreinte formelle visible.

Ouvrir les portes de cet atelier régulièrement à un séminaire d’étudiants historiens d’art, c’est donner à voir ces expériences artistiques, pour certaines balbutiantes, pour d’autres élaborées, mais toujours sincères et engagées. L’exercice est périlleux de devoir se laisser convaincre par des images ou des objets en train de se faire.

Mais deux arguments nous importaient : être là ensemble, dans l’espace pour voir le travail et nommer

ce que l’on voit. Nommer strictement ce que l’on voit à partir de la forme produite. Décoder et nommer avec des mots précis, avec le langage de la perception, du ressenti mais aussi de l’intelligible, du concept, sans jamais perdre de vue le point de départ, la forme. Revenir vers la forme, toujours, quelle qu’elle soit : c’est le seul objet de questionnement opérant, ténu et subtile, parfois difficile à saisir, résistant à la compréhension mais une forme sensible dont il va falloir faire apparaître du sens (ou pas).

L’attention, la patience, la curiosité, l’indulgence, la conviction sont quelques éléments nécessaires aux débats parmi d’autres. Ces réflexions et observations sont autant de remarques subjectives convergentes (ou non) vers des mots singuliers et précis qui s’additionnent et finissent par faire émerger la grande pertinence de telle ou telle forme (ou sa limite). Aucun commentaire n’est définitif



Couverture du catalogue *Attraversamento* par Lucie Chausson et Charlotte El Moussaed

sauf à devoir infléchir, corriger, amplifier, développer la proposition présentée. L’observation et le regard sur l’œuvre en chantier ne se situent pas prioritairement dans un registre critique et encore moins de jugement mais plutôt dans l’analyse, la compréhension, l’articulation de la mise en espace, d’un réel observé : comment un environnement perçu, vécu, capté par l’artiste devient un objet de pensée, formel et esthétique, qui interroge le réel.

Cette articulation est primordiale en ce qui concerne les propositions utilisant l’image photographique ou filmique. Avec cette procédure d’enregistrement et d’interaction du réel qu’est la photographie, c’est un espace autonome qui se met en place, se construit, se transfère : l’espace de l’image. Il répond à ses propres règles de temporalité, de formes, d’échelle. . . créant ainsi une chambre d’écho avec tous les mouvements du monde.

TOUSSAINT, Jacques Heinrich

Promo. 2014–2015 ♦ **Expo.** *Chers Objets* ♦ **Stage + 1^{re} embauche** Laboratoire artistique du groupe Bel ♦ **Fonction actuelle** Directeur du Bureau de l’art dans l’espace public (Dortmund) ♦ *www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/museen/kior/startseite_kior*

Aspirant depuis le début de mes études en histoire de l’art travailler un jour dans le monde de l’art contemporain, j’ai fait en sorte d’acquérir des expériences sur le terrain grâce à divers stages que j’ai eu la chance d’effectuer dans des musées d’art moderne et d’autres institutions. J’ai donc rapidement pu constater que « [. .] le mode dominant d’accès aux œuvres d’art est [désormais] l’exposition¹ ». Mon projet professionnel s’est ainsi peu à peu précisé, et j’ai compris que de nombreuses compétences spécifiques, tant scientifiques que pratiques, étaient incontournables pour le mener à bien. En Allemagne, où j’ai obtenu ma licence, les études de commissariat d’exposition – ou *curatorial studies* – n’étaient proposées que par des écoles des Beaux-Arts, ce qui m’a poussé à chercher ailleurs. Le master professionnel a vite retenu mon attention, et la description de son cursus m’a convaincu de poursuivre mes études en France.

Le master, que j’ai vécu d’une certaine manière comme un *crash course* – un cours accéléré et intensif – a été une expérience stimulante, mais aussi un véritable défi. En effet, j’ai ressenti l’ensemble des manifestations rassemblées dans un semestre comme une course de 100 mètres haies, alors qu’à l’université j’avais plutôt l’habitude de courir des semi-marathons. L’expérience aura été fondatrice à plusieurs égards, avant tout parce qu’elle m’a donné les premiers repères dans ce champ en pleine expansion – géographique, disciplinaire, etc. –, de plus en plus professionnalisé, et qui met désormais avec assurance l’accent sur sa propre « métahistoire² ».

Aujourd’hui encore, il m’arrive de retourner aux bibliographies ou à mes notes de cours, en particulier ceux de Chantal Pontbriand, Nathalie Leleu et Michel Gauthier. L’« exigence intellectuelle » qu’ils prônaient est devenue mienne, sinon comme un principe, au moins comme une forme d’aspiration. Celle-ci m’a justement poussé à poursuivre mon parcours avec une thèse de doctorat – un véritable marathon cette fois – dans laquelle je me suis concentré sur le « rôle » du citoyen dans les politiques de commande de l’art dans l’espace public en France et Allemagne entre 1973 et 2008.

Durant ce temps de la recherche, j’ai eu la chance de poursuivre ma collaboration avec Lab’Bel (Laboratoire artistique du groupe Bel) où j’avais effectué mon stage, ainsi qu’avec mes camarades passionnés et passionnants rencontrés lors du master. Toutes ces expériences ont

contribué à poser les fondements de mon parcours professionnel et à affiner ma vision du commissariat d’exposition, dans laquelle théorie et pratique forment un binôme indissociable.

Depuis mai 2022, je dirige le Bureau de l’art de l’espace public de la municipalité de Dortmund, un poste dans lequel les connaissances théoriques et les compétences pratiques acquises au cours des étapes précédentes sont les verbes auxiliaires qui me permettent de conjuguer les différentes tâches de l’administration culturelle.

1. Michel Gauthier, « Le temps de l’exposition », in M. Gauthier et Marjolaine Lévy (dir.), *Vingt ans d’art en France – Une histoire sinon rien, 1999–2018*, Paris, Flammarion, 2018, p. 83.
2. Voir Robert Hobbs, « If Works of Art Are Considered Scores, Their Performances Are Exhibitions », in Carin Kuoni, *Words of Wisdom. A Curator’s Vade Mecum*, New York, 2001, p. 85.

TRITZ, Sarah

Professeure à l’École nationale supérieure des arts décoratifs (2019–), à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon (2014–2019) ♦ **Expos** *Partout, mais pas pour très longtemps* (2018) ; *L’Almanach des aléas* (2019) ; *Un plus grand lac* (2020) ; *Des soleils encore verts* (2021) ; *à partir de là* (2022) ♦ *www.sarahtritz.eu*

« C’est l’imagination et non la raison qui crée les liens entre les hommes, la force de l’imagination est ce qui permet d’émettre un jugement qui concerne les autres, c’est ce qui permet d’envisager le monde sous une perspective qui n’est pas la sienne¹. »

Cela fait maintenant trois ans que j’ai le plaisir de collaborer avec Claire Le Restif, Isabelle Ewig, Valérie Mavridorakis, Hélène Meisel et leurs étudiant·e·s du master professionnel. Cette rencontre a commencé pour moi en 2017 alors que j’enseignais à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et elle se poursuit cette année à l’École des arts décoratifs (Paris). Il me paraît primordial aujourd’hui de créer du lien, de générer des communautés de pensée et de discussion. Les écoles d’art sont des lieux particulièrement propices à cela. Il n’est pas simple de montrer un travail plastique en devenir et encore moins d’en parler, or ce que je constate depuis trois ans avec les trois groupes d’étudiant·e·s différents, c’est une très grande attention mutuelle, et beaucoup d’égards les uns envers les autres. Cette attention est à mon sens favorisée par le fait que nos étudiant·e·s respectif·ve·s soient d’une même génération et encore en apprentissage/en étude. La rencontre se fait grâce à une mise en danger conjointe : s’exposer parfois pour la première fois pour les un·e·s et regarder, comprendre, recevoir, faire des choix (puisque choisir fait aussi partie du métier de commissaire d’exposition) pour les autres.

Cette rencontre, avant l’exposition – dernier temps de la rencontre – se base sur une expérience commune de perception pendant des temps d’accrochage des travaux des étudiants des Arts décoratifs : le regard donc, puis les mots ou l’un ET l’autre mais jamais l’un SANS l’autre. Ici chacun·e prend part à cette expérience du sensible, et donne à voir avec une certaine dose d’improvisation, de doute, de jubilation, son travail, sa pensée, et sa réflexion à échelle 1 dans un contexte où le cadre École permet de le faire. On réalise, en tant qu’artistes ou jeunes artistes, des formes qui génèrent de fait leur propre langage mais on ne cesse aussi de bégayer (bien que je tiennne ici à saluer l’éloquence des étudiant·e·s des Arts décoratifs) quand il s’agit de parler du travail.

Cela fait écho à ma façon d’enseigner : d’abord comment réussir à autonomiser une forme plastique puis à la sortir de l’atelier et enfin à en parler ? Même si lorsqu’on expose on laisse parler le travail, il faut communiquer avec le curateur et le monde professionnel ou quiconque. C’est un paradoxe et c’est là où enseigner fait sens. Enseigner signifie pour moi : apprendre à situer SON langage formel et à s’en saisir pour le faire dialoguer avec d’AUTRES. C’est ainsi qu’il est possible d’entrer en empathie avec toutes formes d’altérités. C’est alors que l’on commence à activer sa pensée et qu’on évite tout académisme. Enseigner c’est donc aussi permettre aux étudiant·e·s de rester profondément autodidactes et accueillir au mieux l’imagination. Je tiens à vous remercier toutes

et tous, professeur·e·s, curateurs·rices, directeurs, de la confiance mutuelle générée par ce projet d’exposition.
Avril 2020, pour le catalogue *Un plus grand lac*

1. Hannah Arendt, *Journal de pensée*, trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005.

TRUCHOT, Damien

Promo. 2012–2013 ♦ **Expo.** *Sans matières ajoutées* ♦ **Stage** Centre Pompidou, département Culture et Création, service des Cinémas ♦ **1^{re} embauche** Cinéma L’Archipel ♦ **Fonction actuelle** Directeur du cinéma André-Malraux (2023–) ; programmateur et coordinateur de la section cinéma du Festival de l’histoire de l’art de Fontainebleau (2021–) ; membre du comité de présélection du festival Côté Court à Pantin (2020–) ; co-fondateur et programmateur de Enlève tes chaussons rouges – Festival de films dansés (2019–)

[Page arrachée d’un journal de bord]
Lundi 18 novembre 2013

Moins d’une semaine après le démontage de l’expo-fleuve que nous avons imaginée dans le cadre du master pro, je

commence à m’occuper de l’exploitation et de la programmation du cinéma L’Archipel, petite salle Art et essai du 10^e arrondissement de Paris. Comme dans la plupart des salles commerciales, et particulièrement les salles de continuation comme celle-ci, la fréquentation et le *turn over* permanent des mercredis successifs sont les seuls facteurs qui décident de la couleur des films à l’affiche. Ce tout premier lundi matin de programmation, je me demande tout de même si remplir une grille de films après d’après négociations avec les distributeurs correspond bien aux missions auxquelles je rêvais lorsque j’ai choisi d’arrêter ma thèse pour me diriger vers le master pro. En choisissant de réaliser l’an passé mon premier stage auprès de Sylvie Pras et de son équipe des Cinémas du Centre Pompidou, j’envisageais de me former plutôt dans l’objectif de pouvoir rejoindre une institution, une cinémathèque par exemple, ou un autre lieu exposant le cinéma, un centre d’art peut-être. Mais tout est allé très vite. Il y a quinze jours, avant de m’engager auprès de la direction de ce cinéma, j’ai immédiatement consulté Sylvie. « Il y a tout à inventer. Fonce. », avait-elle dit. Si ses mots m’ont donné l’élan nécessaire, je me demande bien aujourd’hui comment attirer des spectateurs dans ce lieu méconnu et déserté où l’on vient uniquement pour rattraper *in extremis* les films que l’on n’a pas pu découvrir à temps dans les salles d’exclusivité.

Je n’ai pas oublié que l’année écoulée m’a permis de renouer avec le plaisir de travailler au plus près des artistes,

des plus jeunes encore en formation dans l’atelier P2F à l’ENSBa aux plus confirmés que nous avons invités dans notre expo-fleuve. Je n’ai pas non plus oublié le temps passé avec Albert Serra au Centre Pompidou tout au long de la préparation de la manifestation qui lui était consacrée. Je me souviens comment nous avons imaginé avec lui, pour sa vaste « carte blanche », toute une série de rencontres, mais aussi un tournage, un concert, une performance en ouverture de sa rétrospective ou encore l’exposition d’un film d’une durée monumentale. Je me souviens aussi comment il avait choisi celles et ceux qui présenteraient à ses côtés certains des films qui avaient pu nourrir son travail.

Lundi soir. À l’entrée de l’île déserte, je scotche sur un grand fond blanc l’affiche du dernier long métrage d’Albert Serra, *Histoire de ma mort*. Sorti fin octobre dans les salles après une avant-première au Centre Pompidou en présence de l’artiste, il ne sera bientôt plus visible ailleurs qu’ici. Et si j’oubliais un peu la loi du marché pour préférer défendre dans un geste quasi politique le cinéma d’auteur le plus inventif, ce cinéma de recherche qui a tant de mal à exister sur la durée à Paris ? L’affiche scotchée, je creuse encore. Pour animer cette salle, il me faudra inviter au plus vite les cinéastes à y rencontrer les spectateurs pour échanger autour de leurs films. Pourquoi ne pas leur proposer à mon tour des « cartes blanches » et continuer ainsi à *exposer* les liens qui se tissent entre les artistes, entre leurs démarches personnelles et les films qui les

accompagnent dans leur réflexion ? Travailler au plus près des cinéastes : je pourrais finalement très bien le faire ici aussi. Je note tout ça à la volée. Tout reste à construire.

TURPIN, Elfi

Professeure associée 2020 – ♦ **Enseignement** Pratiques curatoriales ♦ **Expos** *Des soleils encore verts* (2021) ; *à partir de là* (2022) ♦ **Fonction** Directrice du Centre rhénan d’art contemporain – C R A C Alsace ♦ *www.cracalsace.com*

Enseigner les pratiques curatoriales consiste, dans le cas précis de ce master, à placer les étudiant-e-s dans une démarche prospective en articulant la pédagogie à la conception et à la réalisation d’un projet d’exposition et de son catalogue, d’un projet collectif émergeant de la rencontre avec des artistes étudiant dans l’atelier de Dominique Figarella, à l’École des beaux-arts de Paris, et dans le secteur Art-espace, avec Sarah Tritz et Kristina Solomoukha, à l’École des arts décoratifs. Autrement dit, il s’agit d’apprendre par le « faire » et d’aborder l’exposition dans toutes ses dimensions institutionnelles, critiques et conceptuelles, afin d’affûter voire de forger des outils

et des méthodologies de travail touchant aussi bien à l’administration, la médiation, la production, l’édition, la communication que le commissariat d’exposition à proprement parler. C’est donc sur le terrain des rencontres, des échanges et des visites d’atelier avec des artistes en formation, et par la fréquentation collective de textes, d’œuvres et d’expositions, qu’est envisagée ici la pluralité des pratiques curatoriales. Ma première année d’enseignement en 2020 – 2021 s’étant déroulée en pleine pandémie, la mission s’avéra particulièrement aventureuse, pendant six mois à l’isolement, les cours, workshops, rencontres et visites ayant pris la forme exclusive de la visioconférence.

Si l’exposition est mon langage, c’est une pratique que j’expérimente et que je développe dans une grande proximité avec les artistes, les publics, les équipes, les lieux, les partenaires, à travers des échanges au long cours qui impliquent un principe de réciprocité pouvant affecter l’acte même de création. Alors si l’exposition est mon langage, comment parler sans artiste, sans œuvre, sans corps, sans lieu, sans exposition ? Comme un oiseau sans bec. Tout devait se passer là, sur cet écran d’ordinateur, étroite et unique surface de contact avec le monde, elle-même divisée en une mosaïque de douze personnes en buste. Nous nous sommes donc retrouvés-e-s là, pendant six mois, et avons réussi, malgré tout, à nourrir des discussions riches et complexes autour du travail des artistes. Nous avons aiguisé nos outils théoriques, en partageant



Elfi Turpin accueillant la promotion 2020 – 2021 au Centre rhénan d’art contemporain d’Altkirch lors du voyage d’étude en Alsace et à Bâle

nos arrière-pays épistémologiques et en commentant un appareil critique fourni. Nous avons profité de nos nouveaux dons d’ubiquité pour visiter des institutions fermées, comme le Oslo Kunstforening en Norvège, avec sa curatrice et directrice Marianne Hultman qui nous a guidés-e-s virtuellement à travers l’exposition *NO NO NSE NSE* de Jenna Sutela ; mais aussi le Kunstverein de Fribourg, en Allemagne, avec son curateur et directeur

Heinrich Dietz qui nous a présenté l’exposition *Gravity Road* de Jesse Darling. C’est ainsi que la mosaïque de douze étudiant-e-s forma progressivement le collectif *Champs magnétiques*, collectif dont les « divergences solidaires¹ » allaient s’infiltrer dans la programmation de lieux aux réouvertures alors incertaines – Mains d’Œuvres, le CAC Brétigny, Bétonsalon, D O C ! – et rejaillir avec vitalité en quatre expositions.

Enfin, si l’année 2021–2022, qui s’achève avec le collectif *à autre voix*, m’aura permis de retourner avec joie sur le terrain, de faire l’expérience d’un enseignement plus corporel et d’accompagner le groupe dans un projet qui pense à échelle 1:1 avec les artistes, je mesure combien la crise pandémique a affecté des approches curatoriales en devenir, dans les méthodologies, les décisions, les préoccupations artistiques et éthiques qui ont particulièrement engagé les étudiant-e-s dans une pratique du *care*, de l’équité et de l’horizontalité.

1. Maria Puig de la Bellacasa, «Divergences solidaires : autour des politiques féministes des savoirs situés », *Multitudes*, n° 12, 2003.

TYPOGRAPHIE

Subst. fém. composé de deux éléments ♦ **Typo-**, du latin *typus*, « figure, image, figure moulée, archétype », du grec *τύπος, tupos*, « frappe, empreinte d’un coup, marque ; caractère gravé ». ♦ **-graphie**, du grec *γράφειν, graphein*, « écrire, décrire », signifiant « qui écrit, décrit ; description, écriture ». ♦ Syn. Composition, mise en page, impression ; intelligibilité ; emploi actuel fréquent dans le sens de « caractère » ; *black art*. ♦ *Typo* Abrév. courante de typographe, typographie et typographique.

➔ *Typographum* (lat.) : « signe, indice » (Gaffiot).
➔ *Graphikos* (gr.) : « qui concerne l’écriture ; qui concerne la peinture, le dessin » (*Dict. encycl. du livre*).
➔ « L’écriture est née de l’image et, que le système dans lequel on l’envisage soit celui de l’idéogramme ou de l’alphabet, son efficacité ne procède que d’elle [...] : l’image elle-même était née auparavant de la découverte [...] de la *surface* : elle est le produit direct de la *pensée de l’écran*. » (Anne-Marie Christin, *L’Image écrite ou la déraison graphique*, 1995).

1° « L’art de l’imprimerie ; et, plus spécialement, la réunion de tous les arts qui concourent à l’imprimerie » (*Dict. Acad. franç.*, 1835). ♦ 2° « La typographie peut, dans certaines conditions, être un art. » (Kurt Schwitters, « Thèses sur la typographie » [Thesen über Typographie], 1924). ♦ 3° « On peut, en matière de typographie, écrire un nombre infini de lois. Le principe fondamental [...] : Fais toujours autrement qu’autrui. » (*Ibid.*). ♦ 4° « La typographie reste [...] un art difficile, subtil et exigeant. » (Paul Rand à propos de Jan Tschichold, 1969, cité par Edward M. Gottschall in *Typographic Communications Today*, 1989). ♦ 5° « La plus haute qualité typographique ne s’obtient que par une attention exceptionnelle accordée aux détails. » (Stanley Morison, 1963, cité par Max Cafisch, in *Typographie braucht Schrift / Typography needs Type / La Typographie a besoin des caractères*, 1977). ♦ 6° Digression : *avoir une araignée dans la coloquinte, avoir une sau-*

terelle dans la guitare (argot) : « Se disait d’un ouvrier typographe qui avait une idée étrange. » (David Alliot, *Chier dans le cassetin aux apostrophes... Et autres trésors du vert langage des enfants de Gutenberg*, 2004).

Par Roxane Jubert, graphiste, professeur à l’École nationale supérieure des arts décoratifs



UFR D’HISTOIRE DE L’ART & D’ARCHÉOLOGIE

Nathalie Ginoux Directrice ♦ **Maxime Durocher** Directeur adjoint ♦ **Valérie Mavridorakis** Directrice adjointe

Au sein de la faculté des lettres de Sorbonne Université, l’UFR d’histoire de l’art et d’archéologie forme les étudiantes et étudiants aux arts à travers différentes civilisations (européenne, égyptienne, islamique, indienne, chinoise, japonaise, amérindienne) et différentes disciplines (not. peinture, sculpture, vidéo, cinéma, arts décoratifs, patrimoine, archéologie). En master, l’accent est mis sur la recherche, mais trois formations (niveau 2 du master) ont une visée professionnalisante :

- la « Préparation aux concours du Patrimoine », dirigée par Christine Gouzi ;
 - le master « Expertise et marché de l’art », dirigé par Rose-Marie Ferré ;
 - le master « L’art contemporain et son exposition », qui est aussi le premier à avoir été créé, en 2000.
- En effet, le master « L’art contemporain et son exposition » succède au DESS « L’art contemporain : connaissance et pratique » fondé en 2000 par le professeur Serge

Lemoine, qui, sa carrière durant, a œuvré à créer des ponts entre l’Université et les musées, dont il a été un éminent représentant, tour à tour directeur du musée de Grenoble, directeur puis président du musée d’Orsay. Cette formation est portée depuis plus de vingt ans par une équipe soudée et engagée, Arnauld Pierre, Isabelle Ewig, Guillaume Le Gall et aujourd’hui Alessandro Gallicchio, qui lui a permis de s’imposer parmi les rares formations curatoriales qui existent en France. Dans le cadre de cette formation, des enseignants-chercheurs de Sorbonne Université partagent leurs connaissances de l’art contemporain et de son contexte d’exposition, des intervenants extérieurs apportent leurs savoir-faire professionnels, un stage permet de mettre à l’épreuve, en situation professionnelle, les savoirs et les compétences acquis en cours. Par ailleurs, la conception collective d’une exposition et de son catalogue constituent une mise en application originale des différents rôles que recouvre la fonction d’un commissaire, depuis la sélection des artistes jusqu’à la mise en espace de l’exposition, de sa problématisation à son accompagnement critique, en passant par sa médiation. Ce projet à échelle 1, minutieusement élaboré par les étudiantes et étudiants, est coordonné par deux professeurs associés issus du monde de l’art contemporain, actuellement Elfi Turpin (directrice du CRAC Alsace) pour l’exposition, et Clément Dirié (directeur éditorial de JRP | Editions) pour le catalogue.

Cette formation d’excellence, plébiscitée par les étu-

diants et parfaitement identifiée par les professionnels de l’art contemporain, a été soutenue dès ses débuts par les directions successives de l’UFR d’histoire de l’art et d’archéologie. Aujourd’hui, nous sommes heureux de voir aboutir un projet de publication encouragé par la précédente direction – Caroline Michel d’Annville, Jérémie Cerman et Arnauld Pierre – qui retrace l’histoire de cette formation. Isabelle Ewig, son initiatrice, en est aussi la maître d’œuvre. Elle a patiemment collecté des témoignages, des réflexions et des documents qui permettent de mesurer le travail accompli par les étudiantes et étudiants et par toutes celles et ceux qui les ont accompagnés depuis plus de vingt ans. Qu’ils en soient tous chaleureusement remerciés.

Par **Valérie Mavridorakis**, professeure d’histoire de l’art contemporain et directrice adjointe de l’UFR d’histoire de l’art et d’archéologie

UN PLUS GRAND LAC

2020

Exposition Magasins généraux, Pantin, 3 – 25 oct. 2020
Commissaires Mathieu David, Simon Grainville, Fabian Gröning, Nadia Jolivet, Sarah Lolley, Francesca Maltigliati, Élisabeth Nicot, Grégoire Pastor, Lila Torquéo, Valentina

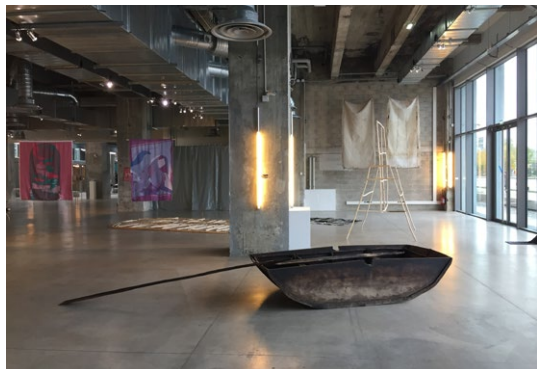
Ulisse, Camille Velluet, Laura Weber, réunies au sein du collectif *espace projectif*
Artistes Rémi Coignec, Margaux Cusin, Gabriel Day, Elisa Florimond, Victoire Gonzalvez, Arthur Guespin, Lauren Januhowski, Ariane Jouhaud, Nastassia Kotava, Maïa Lacoustille, Lucille Leger, Simmon Ballagny, Kieu-Anh Phuong Nguyen, Noémie Pilo, César Ropponen Brunel
Catalogue Collectif *espace projectif* (dir.), *Un plus grand lac*, Paris, 2020, n.p. Conception graphique : Laure Longueville, Léa Guillon, Louise Terrasse, coordination Toan Vu-Huu – Atelier baldinger • vu-huu
Accompagnement Claire Le Restif (expo.) et Hélène Meisel (cat.)
Partenariat Beaux-Arts de Paris et École des arts décoratifs

« Pour rêver la puissance, il n’est besoin que d’une goutte imaginée en profondeur. L’eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable¹. »

Lorsque Richard Dawkins développe, en 1982, le concept de « phénotype étendu » à partir de l’observation de structures façonnées par les animaux, il vient repenser notre capacité d’agir sur le monde. Il ancre sa théorie de l’évolution non pas dans la reproduction des espèces mais dans



Affiche de l’exposition



Performance de César Ropponen Brunel lors du vernissage de l’exposition aux Magasins généraux à Pantin

l’expression de leurs gènes. Selon lui, le développement des organismes par le biais de la sélection naturelle passe aussi par leur capacité à modeler leur environnement suivant un processus d’ingénierie écologique. La toile tissée par l’araignée peut alors être envisagée comme « l’expression de ses gènes au-delà de son corps² », représentation physique qui s’incarne dans l’espace et lui permet d’influer sur ce qui l’entoure.
Dans sa démonstration, il évoque les bassins générés par les barrages-phénotypes des castors, expliquant

que ces lacs artificiellement créés tendent à s’élargir indéfiniment, conséquence de l’adaptation des gènes de l’inventeur lacustre à son environnement. De constructions infimes à des étendues d’eau disproportionnées, ces lacs parfois visibles depuis l’espace reflètent les possibilités inépuisables de nos actions individuelles.
Tirée des réflexions scientifiques de Richard Dawkins, cette recherche poétique d’un plus grand lac nous invite à interroger notre manière d’envisager nos stratégies d’adaptation à notre milieu. Si l’eau assure la vie, elle sert

aussi l’image de la « société liquide », qui selon le sociologue Zygmunt Bauman³, privilégie la flexibilité au durable. Son concept décrypte la manière dont les humains se meuvent dans des réseaux flottants et incertains. Dans un Occident individualiste, l’exposition *Un plus grand lac* évoque un ailleurs, élargit nos perspectives et invite à repenser la cohabitation inter-espèces.
À l’aune des travaux de quinze artistes de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et de l’École nationale supérieure des arts décoratifs, le collectif de

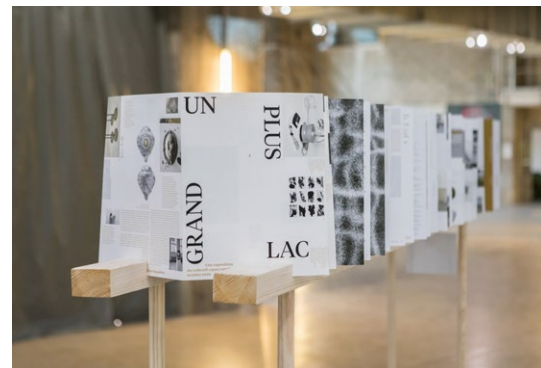
commissaires *espace projectif* a fondé sa réflexion sur cette notion biologique du phénotype étendu. Celle-ci constitue une modalité de compréhension possible des gestes dont ces artistes usent pour faire face à la nécessité de s'acclimater à leur environnement. S'engageant dans un monde professionnel connu pour sa précarité, ils produisent ainsi des œuvres qui apparaissent comme des moyens d'adaptation ; autant de stratégies pour appréhender le territoire qu'ils habitent, pour se l'approprier, le renouveler, l'investir, voire le remodeler pour s'en faire un allié.

Ainsi, l'environnement peut se concevoir comme une émanation qui découle des relations entre objets inanimés et entités vivantes. Les artistes s'attachent alors à créer des formes qui miment les mécanismes des micro-organismes vivants ; des extensions de leur propre corps ou de leur personnalité ; des pièces nomades qui leur permettent de déjouer les règles dictées par un espace normatif ; des actes fugitifs, ironiques, subversifs, silencieux ou éphémères qui s'insèrent parfois timidement ou audacieusement dans le tissu social. Ils et elles s'attaquent également aux discours, épuisant le langage familier et quotidien pour le détourner et le parasiter. Les œuvres présentées prennent la forme de propositions invoquant tour à tour l'artificialité ou le simulacre, et soulèvent des réflexions en lien avec la biologie, l'hybridation, le nomadisme, le langage ou encore la ruse.

Ces jeunes artistes sondent les mécaniques évolutives des formes naturelles ou artificielles. [...]

Les œuvres exposées par *espace projectif* sont autant de nids d'oiseaux, de toiles d'araignées et de barrages en ce qu'elles constituent l'expression de leurs gènes au-delà de leurs corps. Elles sont pour les quinze artistes des clés de compréhension d'une société normative, à laquelle il paraît complexe d'échapper. S'abstenant de rentrer dans le rang ou d'adopter une stratégie de résistance profondément marginale, ils proposent des alternatives entre acceptation et déraillement face au système établi.

En quête d'*Un plus grand lac*, les artistes imaginent des espaces leur permettant de « faire avec » la société qui les entoure. En repensant nos interactions avec notre habitat, cette exposition est née d'un printemps aux échelles bouleversées, où la plus insignifiante des particules infectées nous a appris la puissance considérable de ses échos. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, les artistes réunis par le collectif *espace projectif* envisagent toutes les possibilités d'investir et d'habiter l'environnement, au sein d'une exposition où le sidéral côtoie la trivialité du quotidien.



Catalogue de l'exposition par
Laure Longueville, Léa Guillon,
Louise Terrasse

1. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 21.

2. Richard Dawkins, *The Extended Phenotype, The long reach of the gene*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, p. 282.

3. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2012.

4. Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.

5. Josep Rafanell i Orra, *Fragmenter le monde*, Paris, Divergences, 2020, p. 44.



Vues de l'exposition aux Magasins
généraux à Pantin



VERTIGE EN TERRAIN PLAT

2016

Exposition Archives nationales, Brownstone Foundation et Galerie Eva Meyer – Project Room, Paris, 4–16 juin 2016

Commissaires Ananay Arango, Victoria Aresheva, Marine Benoit-Blain, Claudia Buizza, Thomas Caillères, Clara Daquin, Clément Dellandrea, Isis Jourda, Anastasia Krizanovska, Petra Lafond, Elena Sorokina, réunis au sein du collectif *mathilde expose*

Artistes Johanna Benaïnous & Elsa Parra, Olivier Cheval, Bady Dalloul, Marcel Devillers, Raphaël Fabre, Pauline Lavogez, Florian Mermin, Julia Pitaud, Camille Raimbault, Benjamin Testa, Guillaume Valenti, Manuel Vieillot

Catalogue Collectif *mathilde expose* (dir.), *Vertige en terrain plat*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, coll. « Ateliers », 2016, 96 pages. Conception graphique : Pascale Georget

Accompagnement Claire Le Restif

Partenariat Beaux-Arts de Paris

Faire l'expérience d'un vertige en terrain plat, c'est tout à coup sentir que le réel, qui semblait stable et structuré, bascule et dérive. Le sol chancelle, les objets se renversent, emportés par un mouvement de rotation. La tête nous tourne, notre perception se trouble, une sensation de déjà-vu apparaît comme une anomalie, une erreur, un bug. Saisie par ce vertige, notre perception du réel se transforme : elle s'affaisse, elle s'ouvre, elle nous pousse dans un interstice. Cette faille qui surgit sur le terrain révèle un labyrinthe dans lequel le vrai et le faux se mélangent jusqu'à en devenir indiscernables. C'est dans ce moment de basculement entre deux mondes que la fiction, cachée au cœur du réel, se manifeste ouvertement. En cas de vertige, il est fortement conseillé de respirer calmement, régulièrement, profondément. De prendre, enfin, le temps d'observer ce terrain plat, pour le voir tel qu'il est ou tel qu'il semble être.

L'exposition *Vertige en terrain plat* a été pensée et conçue comme une déambulation à l'échelle de la ville et des espaces intérieurs dans lesquels elle prend place. Dans ses trois volets, l'expérience se veut multiple et troublante, à mi-chemin entre réalité et fiction. Pour découvrir cette exposition, le visiteur empruntera l'itinéraire de son choix. Étapes, passages, arrêts : déplacement physique ou imaginaire, elle se prolonge jusque dans les souvenirs et les rêves. Empruntant un circuit ou s'égarant hors des sentiers battus, le spectateur est libre de concevoir ses déplacements, autant géographiques que men-



Affiche de l'exposition
par Pascale Georget

taux. *mathilde expose* a souhaité échapper à l'unicité et à la linéarité attendue d'une exposition. Ici, le commissaire se démultiplie en douze unités, le lieu en trois, si bien que de linéaire, le propos se transforme en une histoire « qui ne se laisse pas lire » (selon une expression d'Edgar Allan Poe dans *L'homme des foules*).

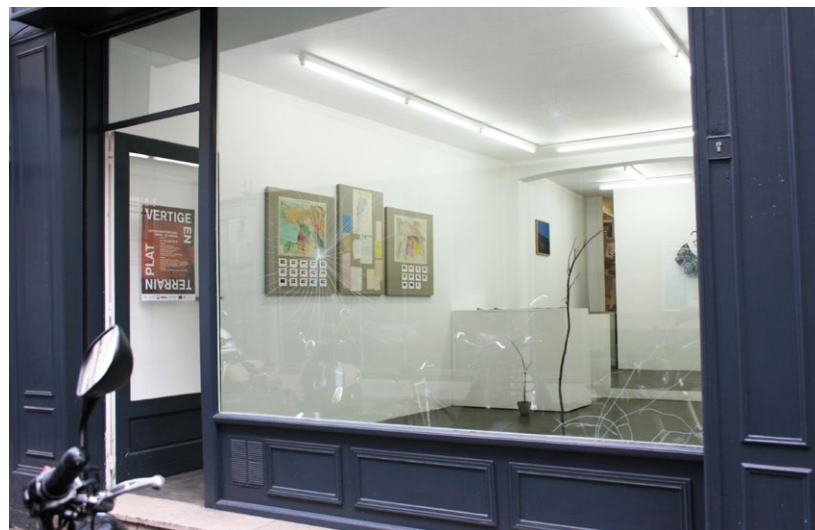
Le réel est un système, impalpable, immatériel, sur lequel nous n'avons a priori aucun contrôle. La perception acquise du monde est notre seule prise sur le réel, notre instrument, qui détermine notre manière de le structurer, de l'interroger, de le comprendre. Que se passe-t-il lorsque notre conception de la réalité est mise à mal, attaquée, manipulée? Lorsque le bug – l'anomalie, l'erreur, la faille, engendrée par le système même du réel – s'immisce au cœur de nos structures perceptives? Perte de repères, jeu de faux-semblants, sensation de déjà-vu, impression de dédoublement, illusion visuelle, simulacre, apparence trompeuse : l'exposition et ses œuvres invitent le spectateur à reconsidérer les catégories habituelles à travers lesquelles nous concevons le réel, à les dépasser pour appréhender le monde d'une autre manière, plus libre, plus instinctive. Déployée dans trois lieux de nature différente et géographiquement distincts du quartier du Marais : la fondation Brownstone, les jardins des Archives nationales et la galerie Eva Meyer, l'exposition est abordée de fait à l'échelle d'un quartier. Décomposée, démultipliée, elle s'appréhende comme un parcours d'expérimentations, un jeu de pistes variant

Logo de l'association
mathilde expose



selon les volontés, motivations et désirs du spectateur. Chacun est libre de créer son cheminement, de se perdre, de se retrouver et de recomposer son propre récit. Chacun est invité à inventer la fiction qu'il souhaite à partir des indices qu'il trouve dans les différents espaces.

Que souhaitent de jeunes artistes, sinon donner à voir et à penser, prendre possession d'un espace tangible dans lequel dire le monde, leur monde? C'est autour de ces questions d'exposition narrative, fictionnelle, laby-



rinthique, que nous avons invité treize artistes récemment diplômés de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. [. . .]

De la rencontre entre diverses esthétiques et différents points de vue naissent de multiples correspondances. Les artistes réalisent une autre vision du monde, qui perturbe notre rapport à l'espace, au temps et à l'art. Elle peut être une fiction, un monde rêvé, qui se focalise sur un thème, une problématique ou une idée obsessive.



Une exposition peut aussi être une narration, un monologue à la troisième personne qui, lorsque le spectateur se l'approprie, devient un discours intérieur à la première personne. Ce peut être un poème, dont les fragments nécessaires à sa compréhension sont recoupés par le visiteur. Écriture dans l'espace, elle se manifeste comme un système dont les œuvres-signes dévoilent le sens caché. *mathilde expose*, en abordant la problématique de la fiction qui se cache au cœur du réel, imagine ici une expo-

sition qui, malgré sa fragmentation, s'organise en un système de signes, comme autant de strates poétiques et conceptuelles.

Vues de l'exposition à la galerie
Eva Meyer

Page suivante : vue de l'exposition
à la Brownstone Foundation



VEUILLEZ PATIENTER - PLEASE WAIT – ESPERA POR FAVOR

2006

Exposition Immanence et Institut national d’histoire de l’art, salle Roberto Longhi, Paris, 12–29 octobre 2006
 ♦ Programmation vidéo en gare Montparnasse, hall d’accueil des trains Île-de-France, 18–20 octobre 2006

Commissaires Claire Bonnevie, Marie Bottin, Yuan-Chih Cheng, Damien Delille, Claire Garnier, Lucie Groussin, Pauline Guelaud, Charlotte Huguet, Alexandra Marini, Aude Planterose, Sara Stenczer, Anne-Laure Zini, réunis au sein de l’association *Pulp’Art*

Artistes Philippe Bazin, Katharina Bosse, Lynne Cohen, Delphine Coindet, hermann de vries, Pierre Faure, Maïke Freess, Candida Höfer, Véronique Joumard, Suzanne Lafont, Mathieu Mercier, Jürgen Nefzger, Yan Pei Ming, Djamel Tatah, Heidi Wood. **Programmation vidéo** Katia Bourdarel, Sylvain Ciavaldini, Christelle Lheureux, Sandrine Marc, Marc Geffriaud & Ava Carrère

Accompagnement Bernard Goy

Partenariat FRAC Île-de-France

Le parcours de l’exposition *Please Wait* explore la question de l’attente, proposant ainsi une nouvelle manière de comprendre les œuvres de la collection du FRAC Île-



Affiche de l’exposition

de-France. Lorsque aucune activité ne permet de combler ce moment de vide, il ne reste plus qu’à observer ce qui se passe autour de soi. Dans un espace d’exposition, le temps de l’attente ouvre de nouvelles dimensions, surtout lorsque les œuvres présentées suggèrent ces moments singuliers et doubles.

Les espaces photographiés par Candida Höfer ouvrent une dimension d’attente et de silence. En scrutant les détails de ces espaces anonymes, où toute trace humaine a disparu, une attitude se dessine. Les chambres d’hôtel de Katharina Bosse, elles aussi désertées, font appel à nos capacités d’observation en jouant des différences entre fiction et réalité. Avec les espaces de bureau de Lynne Cohen, l’attente est double, portée à la fois par notre imaginaire et par l’impression d’enfermement, et se cristallise autour de l’ennui et du désir de fuite. Avec ses *Serving Suggestions*, Heidi Wood propose une manière d’aiguiser le désir pour un objet attendu, qui n’est autre que l’expérience de l’absence. Il s’agit de créer un espace fictif où se forment des liens entre l’art et le décor, entre ce qui fait partie de l’environnement et ce qui l’accueille. Lorsque le sens se dérobe perpétuellement, la place du spectateur devient problématique.

La photographie de Pierre Faure – la vue d’un couple sur une dalle urbaine – se veut une tentative d’humaniser ces espaces vidés. La présence de ce couple suspendu dans le temps de l’incertitude invite à se positionner dans la durée de l’attente. La question de savoir ce pour quoi

ils sont là et ce qu'ils se disent revient à deviner l'état psychologique des personnages, comme dans les peintures de Djamel Tatah. Être face aux autres revient à se positionner soi-même et à comprendre, par une observation attentive, ce que le visage humain donne à voir. C'est le cas avec les portraits d'enfants de Philippe Bazin, mais aussi avec les corps sans tête des sculptures de Maike Freess. Disposées en série dans l'exposition, ces figures biomorphiques au matériau ambivalent sont à l'image du visiteur, pris dans une dimension temporelle indécise. La difficulté à se situer dans une position confortable, dans une durée déterminée et au sein d'un espace spécifique, donne une définition troublante de l'attente. Le lieu devient un miroir de l'état transitoire qu'il a généré, remettant en cause le simple regard porté sur les œuvres : l'*Invisible Man* de Yan Pei Ming, figure aux yeux absents, invite le spectateur à « regarder » autrement, tout en étant vu différemment.

Ces figures donnent ainsi à voir un espace à réaménager et à reconquérir dans la durée singulière de l'attente. Avec Delphine Coindet et Suzanne Lafont, le temps, représenté à travers la symbolique de son défilement (les pelotes agrandies et la figure d'une Pénélope contemporaine), a pour enjeu une maîtrise des incertitudes qui lui sont liées. La création d'un espace atemporel impose la durée comme une donnée incontournable des espaces et des figures de l'attente. Le caisson lumineux éclairant une photographie de lampe que présente Mathieu Mercier



Vues de l'exposition
à Immanence



Accrochage de
la photographie
de Candida Höfer





Carton d'invitation de l'exposition

ouvre une nouvelle dimension temporelle. Outre sa valeur trouble d’objet aux fonctions multiples, il déroge aux attentes de son utilisateur et ne trouve de raison d’être que par sa simple présence. La même situation se reproduit avec Véronique Joumard, dont l’horloge n’a que la trotteuse des secondes pour qualité fonctionnelle. Le temps n’est dès lors plus maîtrisé, tout comme les objets outrepassent leurs fonctions décoratives. Moment solitaire d’observation des espaces et des attitudes, l’attente, en autorisant une vacance de l’esprit, devient éminemment politique. Inscrite au cœur de notre vie quotidienne, elle est à la fois une contrainte incontournable et une libération. En imposant le silence ou en l’inscrivant sur

une lance, comme le fait herman de vries, l’attente nous invite à l’introspection, à une réflexion sur nos usages de l’espace public et notre attitude face à l’art.

VIDÉO

Subst. fém. et adj. inv., importé de l’anglais *video*, forgé sur le latin *videre*, « voir » et en référence à *audio*. ♦ **Ant.** [usage désormais obsolète] Film. ♦ **Syn.** [usage désormais courant] Film ♦ **Ant.** [usage artistique] Télévision. ♦ **Syn.** [usage non artistique] Télévision.

1 ° *Technique* : dispositif pour créer, enregistrer et transmettre des images électroniques. Signal vidéo : signal électrique servant à la transmission et à la restitution d’images mais qui est lui-même invisible. Premier paradoxe : la vidéo n’est pas une technique optique. ♦ 2 ° *Art vidéo* : expression controversée, à l’origine incertaine. Deuxième paradoxe : fille rebelle de la télévision, la vidéo est un médium qui est un média, à moins que ce ne soit l’inverse. ♦ 3 ° *Histoire* : troisième paradoxe : « La vidéo est peut-être la seule forme artistique dont on ait fait l’histoire avant même qu’elle n’ait eu une histoire. » (Bill Viola, 1974). ♦ 4 ° *Avenir* : quatrième paradoxe : l’art vidéo est la forme artistique ayant eu la durée de vie la plus courte

(Digital Killed the Video Vintage Star) / après avoir repeint le White Cube en Black Box, l’art vidéo est désormais omniprésent. ♦ 5 ° *Tératologie* : « [La] télévision et la vidéo sont comme l’Hydre de Lerne. Elles existent en une diversité infinie de formes, d’espaces, et de temporalités pour lesquelles il n’y aucune instance capable de leur donner une unité formelle. » (Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 1999). ♦ 6 ° *Aporie* : la vidéo est un « non-objet » (Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, 2011). ♦ 7 ° *Mythologie* : anagramme « Ovide » (Sophie-Isabelle Dufour, *L’Image vidéo d’Ovide à Bill Viola*, 2008). Art de la métamorphose. Indéfinissable, par définition.

Par **Larisa Dryansky**, maîtresse de conférences en histoire de l’art contemporain à la faculté des lettres de Sorbonne Université



WE DO NOT WORK ALONE

Promo. 2008–2009 ♦ **Expo.** *Dispersions*
Louise Grislain ♦ **Stage** Soirées Nomades, Fondation Cartier pour l’art contemporain ♦ **1^{re} embauche** Galerie Daniel Malingue
Anna Klossowski ♦ **Stage** Éditions du Regard ♦ **1^{re} embauche** Galerie Marie-Hélène de la Forest-Divonne
Charlotte Morel ♦ **Stage** Revue *Contraste* ♦ **1^{re} embauche** Galerie Jean-Roch Dard
♦ **Fonction actuelle** Fondatrices et directrices de WE DO NOT WORK ALONE (2015–) ♦ www.wedonotworkalone.fr

C’est une expérience que chacun a pu faire un jour ou l’autre : se remémorer une rencontre que l’on sait rétrospectivement décisive, et s’amuser de l’inconscience avec laquelle on l’aborda pourtant à cet instant. Postuler et s’inscrire dans un master comme « L’art contemporain et son exposition » de la Sorbonne, c’est certainement s’attendre à faire des rencontres : avec des enseignants, avec une réalité professionnelle laissée floue par les études théoriques, avec les autres étudiants. Dans notre cas, même si bien entendu les deux premières advinrent aussi, c’est la troisième option qui prime. Pour chacune de nous trois, non pas une mais deux ren-

contres, à l’origine il y a plus de dix ans déjà de notre collectif. Mais ce sont d’autres rencontres encore, rendues possibles par les premières, qui nous ont mises définitivement sur les rails d’un faire commun. Celles de Matthieu Cossé et Alexandre Désirée, fraîchement diplômés des Beaux-Arts de Paris, qui avaient contacté les étudiants du master professionnel dans le but d’organiser une exposition de leurs propres travaux dans une galerie en Allemagne. La galerie ferma en cours de route mais l’exposition était (sur)conçue. Il reste de ces longues soirées à discuter une trace, un livre publié par les éditions onestar press avec un titre programmatique : *On ferait mieux d’être copains* (2011).

Ce sont ces deux jeunes artistes qui nous introduisent dans l’un des premiers *artist run space* parisien : Le Moinsun, fondé par Renaud Perriches. Sis dans le premier sous-sol d’un parking, le Moinsun a présenté pendant cinq ans une programmation dont n’aurait pas à rougir un centre d’art dûment subventionné. Chargées de l’exposition inaugurale intitulée *Mapping the Studio, again*, en clin d’œil à une récente exposition de la Fondation Pinault à Venise, nous nous investissons ensuite dans la programmation du lieu pendant ses deux premières années d’existence. Tout le monde est bénévole, et émerge alors l’idée de produire et vendre des éditions d’artistes pour mettre en place une économie parallèle.

Les quelques années qui suivent nous voient aller travailler dans des galeries aux profils très différents, mais

qui à elles trois couvrent bien le spectre du commerce de l'art. En 2015 enfin, le désir de donner les contours de la liberté à notre travail. Si les perspectives proposées ne nous conviennent pas, pourquoi ne pas tenter d'en formuler de nouvelles ? Et puisque notre rapport à l'art nous paraît si important pour vivre, pourquoi ne pas demander aux artistes de penser des objets que l'on pourra toucher tous les jours. Hors du White Cube, du musée, de la galerie, du centre d'art, faisons, grâce à l'édition, un art situationniste, c'est-à-dire du lieu et de l'ambiance, du contexte, absolument. Ça ne sera pas cher en plus. Et on paiera les artistes.

Ainsi WE DO NOT WORK ALONE est né. Son nom est emprunté au titre d'un recueil de pensées sur la création d'un potier japonais, Kanjiro Kawai, qui fut membre éminent du Mingei, le mouvement de redécouverte des arts populaires au Japon dans les années 1920. Ce mouvement fondé par le théoricien Soetsu Yanagi prônait un art pratiqué dans un esprit proche des guildes médiévales et une conception de la pratique artistique et artisanale comprise comme l'expression d'une communauté plutôt que centrée sur des figures personnelles. Dans ce beau texte, Kanjiro Kawai apostrophe le lecteur – « *Who is moving this hand of mine?* » – au sujet de la fabrication d'une poterie. Ici, c'est le feu, c'est le vent, ainsi qu'une vision animiste du monde. Nous la reprenons à notre compte pour penser la dissolution de la figure unique de l'auteur. Et réaffirmer l'importance de la rencontre.



Matthieu Cossé, *Anna, Charlotte et Louise*, 2015

WERLY, Agnès

Promo. 2012–2013 ♦ **Expo.** *Sans matières ajoutées* ♦ **Stage** Palais de Tokyo ♦ **1^{re} embauche** FRAC Normandie, Rouen ♦ **Fonction actuelle** Responsable des collections XX^e et XXI^e siècles, musées de Dijon (2022–)

Après des études d'histoire de l'art, où je m'étais surtout intéressée à l'art moderne, et deux mémoires de recherche consacrés à la photographie de l'entre-deux-guerres, j'avais envie de travailler, de quitter les bancs de la fac et l'atmosphère feutrée des bibliothèques. Je ne me voyais pas faire une thèse, malgré les encouragements de mon directeur de mémoire. Mais, sans aucune expérience de terrain, je redoutais d'avoir du mal à trouver un premier poste. Le master professionnel me semblait donc un bon tremplin. Restait la question de l'art contemporain. . . Mes connaissances se limitaient à quelques grands noms, à quelques expositions et étaient très liées à la photo. J'ai commencé à sillonner les galeries, les centres d'art, les musées, sans trop savoir où je mettais les pieds ni ce que je voyais. Mais ma curiosité était aiguisée et je me suis présentée devant le jury, déterminée mais sans parvenir à faire taire complètement la petite voix qui susurrait que ma place n'était pas vraiment là.

Au-delà de toutes les découvertes professionnelles, artistiques, humaines que j'ai faites au cours de cette année-marathon, travailler avec les artistes a été une révélation. Jusqu'alors, j'avais toujours étudié des œuvres d'artistes morts, que je voyais au mieux sur les cimaises des musées, ou reproduites dans des catalogues. Quel plaisir d'assister à la réflexion de l'œuvre en train de se faire, de suivre les tâtonnements, les recherches, les hésitations, les intuitions ! Les séances de travail avec les étudiants des ateliers P2F et Patrick Tosani de l'École des beaux-arts de Paris ont été fondatrices pour moi. Nous, jeunes commissaires, formions des duos avec les élèves de 5^e année, en l'occurrence pour moi Mara Fortunato-viç et Raphaël Tiberghien. Ils nous parlaient de leur recherche, de leur projet pour le diplôme et nous les pouissions à mettre des mots sur leur démarche pour écrire des textes. Entre les séances de travail en groupe et les heures d'échanges et de discussions dans les ateliers et au café, cette formidable expérience a donné lieu à deux expositions pour les Portes ouvertes de l'École et la publication de deux catalogues rassemblant les œuvres et les textes. Nous étions très libres et avions carte blanche pour l'ac-crochage et la publication.

Ce plaisir à entrer en dialogue avec les artistes ne m'a pas quittée depuis. Il a été un déclencheur et a donné de la chair à mon rapport aux œuvres, qui était jusqu'alors formel et assez éloigné des questions liées à la réalisation. Désormais, dans mon quotidien de commissaire d'ex-

position et de responsable de collection, je me demande constamment comment l'artiste a abordé son œuvre, quels sont ou ont été ses questionnements, à quel problème plastique elle ou il s'est confronté. Lors d'un précédent poste au musée Camille Claudel de Nogent-sur-Seine, j'étais responsable d'un programme de résidence de recherche et création. Chaque année, un ou une artiste est invité-e à travailler sur les collections. Les artistes retenues étaient pour la plupart en début de carrière et j'ai retrouvé ce plaisir à entrer dans leurs interrogations, leurs réflexions et leurs hésitations tout en apprenant énormément de leurs questions et de leur manière de considérer les œuvres. J'admire la connivence qu'elles ont entretenue avec les sculptures, leur regard d'artiste, à la fois intuitif et pragmatique, qui est pour moi essentiel pour donner du corps aux connaissances livresques que j'ai par ailleurs.

WROBEL, Claude

Enseignement Conservation et restauration de l'art contemporain (2000–2017) ♦ **Fonction** Conservateur-restaurateur de tableaux anciens, modernes et œuvres contemporaines, habilité par la direction des Musées de France ♦ www.atelierwrobel.fr

Vingt ans ! Je n’ai pas vu passer ces dix-sept années d’intervention auprès des élèves de ce master professionnel et je me rappelle encore très bien quand Serge Lemoine est venu me demander, avant la rentrée 2000, si je souhaitais et pouvais intervenir dans ce tout nouveau DESS « Art contemporain : connaissance et pratique ».

Dès le départ, j’ai pu me rendre compte que ces élèves, qui avaient fait de longues études, majoritairement en histoire de l’art, n’avaient que très peu, voire pas de connaissances quant à la matérialité des œuvres et n’étaient pas du tout familiers des problématiques formelles propres à l’art contemporain. En complément des notions théoriques, j’ai rapidement voulu accompagner les étudiants sur le terrain, les mettre en présence des collections et réserves, comme celles du F M A C par exemple, leur faire rencontrer des professionnels comme des experts en assurance ou des transporteurs d’art. Il était urgent de leur donner des connaissances techniques et de leur inculquer des bonnes pratiques en conservation-restauration et ce avant qu’ils puissent intégrer leurs futurs environnements professionnels. Dans la grande majorité, les étudiants étaient évidemment très curieux et intéressés. J’ai pu être un peu sévère parfois, un peu vieille école et directif dirons-nous, mais je crois qu’ils ne m’en ont pas tenu rigueur puisque lorsque j’ai le plaisir de les rencontrer aujourd’hui dans leur cadre professionnel ils me précisent souvent que mon enseignement leur a été très profitable. Au cours de ces années, j’ai aussi



développé des relations de travail avec certains anciens élèves, je collabore par exemple depuis presque seize ans avec Anaïs Barillet. J’ai eu plaisir à sensibiliser tant d’élèves aux spécificités de mon métier de conservateur-restaurateur et à développer leur considération de la matérialité des œuvres.

Le 10 mars 2021

Claude Wrobel, montage de la toile monumentale de Fernand Léger *Le Transport des forces* (1937, huile sur toile, 491 x 870 cm, collection du Centre national des arts plastiques, Inv. FNAC 2015–0477), en amont de son exposition au Centre Pompidou-Metz, en 2017, dans le cadre de *Fernand Léger. Le Beau est partout*.



YANOVER, Anne

Promo. 2006–2007 ♦ **Expo.** *Pression à froid* ♦ **Stage** Ministère de la Culture et de la Communication, direction des Musées de France, Inspection générale des musées ♦ **1^{re} embauche** Videomuseum, réseau de collections publiques d’art moderne et contemporain ♦ **Fonction actuelle** Directrice du musée d’Art et d’Histoire Paul-Éluard, Saint-Denis (2019–), responsable du service des collections du même musée (2014–2019) ♦ www.musee-saint-denis.fr

Ce master professionnel a constitué pour beaucoup d’entre nous une étape décisive. Mon parcours universitaire en histoire de l’art et archéologie, jusque-là très théorique, m’avait passionnée. Les premières années, des professeurs qui se voulaient encourageants mais réalistes nous avaient suggéré... de changer de voie, tant l’intégration professionnelle des historien-ne-s de l’art leur semblait incertaine. Mais la passion était tenace, et avec elle, la persévérance. J’estimais alors que le bonheur que me procurait l’étude justifiait à lui seul le temps que j’avais la chance de pouvoir y consacrer. Et pour le reste, je pensais avec le poète Antonio Machado que « le chemin se faisait en marchant¹ ». Nous verrions bien.

Cependant, malgré des stages au département des Peintures du musée du Louvre ou au Centro Cultural Recoleta, centre d’art de Buenos Aires, au sortir de deux années de recherche consacrées à Joaquín Torres-García et à l’avènement de l’Universalisme constructif en Amérique latine, je ne me sentais pas véritablement préparée à entrer dans la vie professionnelle à laquelle j’aspirais : le monde des musées. Dès lors, lorsque Serge Lemoine et Isabelle Ewig, qui avaient dirigé mes recherches, m’ont invitée à présenter ma candidature au master, je l’ai fait avec enthousiasme, sans imaginer combien cette année stimulante et créative allait marquer mon parcours.

J’y ai découvert avec émerveillement combien la rigueur intellectuelle que j’associais à la recherche scientifique pouvait s’articuler avec des compétences opérationnelles. J’ai aussi pris conscience de la nécessité d’une approche plurielle, dans laquelle aucun champ ne devait être négligé. Car la conception et la réalisation d’une exposition – comme, je le découvrirais plus tard, la direction d’un musée – supposent d’articuler propos scientifique et considérations pratiques et nécessitent autant de vision stratégique que de pragmatisme de terrain.

À ce titre, les rencontres de professionnel-le-s intervenant-e-s au sein du master ont été très enrichissantes. Les réflexions de Nathalie Leleu sur la documentation et la gestion des collections du musée national d’Art moderne comme les éclairages juridiques de Catherine Sentis (alors directrice de la Production au Centre Pom-

pidou) ou de l’avocate Marie Delion ont contribué à forger une méthode qui m’est encore utile aujourd’hui. J’ai appris avec Tanguy Viel à explorer différentes techniques d’écriture et à repousser les limites de ce qui me semblait jusque-là être une pratique instinctive. Quant aux pirouettes intellectuelles de Michel Gauthier, qui retombait toujours brillamment sur ses pieds après un long développement, la rigueur scientifique d’Arnauld Pierre et l’histoire des expositions d’Isabelle Ewig, elles ont marqué durablement la construction des parcours d’expositions que j’ai été amenée à concevoir depuis.

L’exposition *Pression à froid* – treize artistes et treize commissaires ! – au couvent des Cordeliers fut une aventure collective exigeante et formatrice autant qu’une opportunité rare de découvrir, de l’intérieur, le fonctionnement de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et de certains de ses ateliers. Peut-être faut-il y voir l’origine de mon intérêt pour les démarches polyphoniques, qui s’incarne aujourd’hui dans ma manière de concevoir les expositions comme dans leur contenu². Ce fut également une première expérience d’articulation entre conception scénographique et respect d’un monument historique, problématique que j’ai eu l’occasion d’explorer largement depuis, le musée de Saint-Denis où j’exerce aujourd’hui étant abrité dans un carmel du ^{xviii} siècle.

Mais si cette année fut si intensément stimulante, c’est aussi grâce à l’extraordinaire émulation née de la

rencontre avec certaines étudiantes du master. Il n’était pas un instant qui ne soit mis à profit pour exercer nos mémoires, faire connecter les idées, élaborer des concepts et partager des théories. Des quizz en art contemporain, gymnastique intellectuelle à laquelle nous nous soumettions sans cesse, jusqu’aux visites communes de la documenta de Cassel et de Skulptur Projekte Münster, ces échanges exigeants et passionnés, empreints d’humour, ont été structurants.

Au cours de cette année ponctuée de nombreuses rencontres déterminantes, dont beaucoup ont tracé des présences durables, amicales et professionnelles, l’une d’entre elles a été particulièrement décisive pour mon parcours professionnel. Comment en sommes-nous venues à discuter ainsi, sur le quai de métro de la station Bourse, non loin de l’Institut national d’histoire de l’art où venaient de se terminer les cours ? Je ne saurais le dire. J’étais fascinée par l’univers professionnel de mon interlocutrice, Blanche Grinbaum Salgas, en charge de l’art contemporain à l’Inspection générale des musées de la direction des Musées de France. Elle ne prenait pas de stagiaire, m’a-t-elle dit d’abord. Bientôt, je poussais la porte du ministère. Dire que j’y ai beaucoup appris est un euphémisme. Assister à la Commission scientifique nationale, au Haut Conseil des Musées de France, participer à la rédaction de notes ministérielles, d’avis sur les acquisitions des musées ou de « muséofiches », modes d’emploi à destination des professionnels, a constitué

une expérience incomparable. Peu après, j’ai rejoint l’équipe du réseau de collections publiques d’art moderne et contemporain Videomuseum. La richesse de cette formation et de ce stage ont par ailleurs certainement constitué des atouts importants dans le cadre des concours de la fonction publique, lorsque quelques années plus tard, j’ai souhaité intégrer un musée pour me rapprocher des œuvres, ou lorsque j’ai pris la direction de l’établissement.

1. Antonio Machado, « Caminante, no hay camino / Se hace el camino al andar », *Proverbios y cantares (XXIX)*, *Poesías completas*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

2. L’exposition *Une Aire de famille* (25 juin – 8 novembre 2021) faisait dialoguer les

engagements anticoloniaux des surréalistes avec des œuvres d’artistes contemporaines du continent africain et de sa diaspora, tandis que l’exposition *Polyphone. Polyphonies visuelles et sonores* présentait des œuvres contemporaines dévoilant le potentiel poétique et politique de l’écoute (20 mai – 7 novembre 2022).

Le *Master professionnel « L'art contemporain et son exposition »* de l'UFR d'histoire de l'art & d'archéologie de Sorbonne Université, 2000 – ∞. *Histoire(s), documentation, réflexions*, édité par Isabelle Ewig, est une publication visant à rendre compte de la richesse d'une formation curatoriale fondée en 2000 par le professeur Serge Lemoine. Le master propose une autre manière d'enseigner et d'apprendre, où l'acquisition de connaissances théoriques et pratiques trouve une application directe dans la conception et la réalisation à échelle 1 d'une exposition d'art contemporain et du catalogue qui l'accompagne. Le master fait la part belle aux artistes et à l'expérimentation. Il privilégie la forme du collectif et célèbre l'amitié créatrice.