

MUSÉE GÉO-CHARLES
SPORT / CULTURE ET ART CONTEMPORAIN



The mind is a muscle / **L'esprit est un muscle**

LA PERFORMANCE

MARINA ABRAMOVIĆ /
ESTHER FERRER /
SIGALIT LANDAU /
GINA PANE /
JO SPENCE /
YVONNE TRAPP /
SU-MEI TSE /

Sigalit Landau, Barbed hula, 2000
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine
© D.R.

Design graphique / Éric Faucère

Exposition du 16 juin au 7 novembre 2010
Vernissage le mercredi 16 juin 2010 à 18h30
En collaboration avec les collections du 49 Nord
6 Est - Fonds régional d'art contemporain de Lorraine

Sommaire

- The mind is a muscle* / L'esprit est un muscle,
sur une proposition de Béatrice Josse,
directrice du 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine**
*** Yvonne Rainer, 1968** **p.3**
- Les artistes présentées** **p.4**
- Les Journées Européennes du Patrimoine
Performance de Jean-Christophe Norman** **p.15**
- La matière du dépassement, texte de Bertrand Charles
Performance de Jean-Christophe Norman** **p.16**
- Autour de l'exposition** **p.18**
- Iconographie** **p.19**
- Informations utiles** **p.20**

«The mind is a muscle» / L'esprit est un muscle

L'esprit est un muscle selon Yvonne Rainer, célèbre chorégraphe américaine et peut donc s'exercer à tous les endroits de la critique institutionnelle. Aussi, le Musée Géo-Charles en collaboration avec le Fonds régional d'art contemporain de Lorraine propose d'engager un débat autour de la performance et des formes vivantes dans l'espace d'exposition.

Depuis plus de dix ans, le Frac Lorraine à Metz, tente d'interroger les limites d'une collection d'art contemporain. En proposant l'acquisition d'œuvres protocolaires et performatives, cette collection tente de revendiquer le peu de place laissée aux pratiques éphémères souvent conjuguées au féminin dans les collections et le primat des objets comme valeur d'échange.

La performance – qui provient de l'anglais «to perform», «interpréter, exécuter» –, s'entend comme une manifestation artistique dans laquelle le geste a une valeur artistique et esthétique intrinsèque. C'est une action inscrite dans une durée, qui suit un protocole ou un scénario élaboré par l'artiste (mais qui peut également improviser) et qui est souvent réalisée en public.

Le terme est vraiment attesté par les critiques d'art au début des années 1970. La performance présente ainsi une alternative importante en regard de l'attitude contemplative devant une œuvre figée, finie, souvent objet, et exposée dans un certain contexte. La performance n'est pourtant pas une curiosité : si elle est entrée relativement tard dans les arts visuels, elle est contenue de façon originelle dans la musique, la danse et le théâtre. Et pour cause, la performance en art fait souvent se confronter différentes disciplines artistiques car elle impose le corps comme centre de l'action.

La performance est devenue le lieu privilégié de dialogue entre les arts, tendance marquante de la création de ces quinze dernières années, et que la collection du Frac Lorraine cherche à mettre en relief. Les actions de Marina Abramović, Gina Pane, Esther Ferrer ou Sigalit Laudau s'inscrivent à diverses époques dans une volonté de renouveler et de repenser le geste artistique à l'aune de tous ses possibles. L'idée d'une réduction essentielle de l'œuvre à son processus et à son temps d'exécution rend la présence effective du spectateur nécessaire, bien que la captation vidéo permette de revivre le moment de l'action indéfiniment.

La proposition d'exposer au sein du Musée Géo Charles, une partie de cette collection liée à la performance revêt une résonance particulière. Souvent associées à l'art corporel, ces « actions symboliques » poussent souvent les limites de ce corps. Nous sommes loin de la glorification du corps auquel on associe le sport. Le corps est prétexte à sévices, à automutilations et autres traitements de choc (Gina Pane, Esther Ferrer, Sigalit Landau, Marina Abramović, Su-Mei Tse). Enfin et surtout, la question du corps est en rebond la question du genre (Yvonne Trapp, Jo Spence).

Béatrice Josse, directrice du 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Les artistes présentées

MARINA ABRAMOVIĆ

Née en 1946 à Belgrade (Serbie), vit et travaille à Amsterdam et à Berlin.

Rhythm 10, 1973-1993

Vidéo, couleur, sonore - Durée : 2'20

C'est dans la Yougoslavie communiste des années 1970 que Marina Abramović a amorcé son spectaculaire travail d'art corporel, consistant notamment à défier les limites de son corps en le soumettant à diverses épreuves physiques et psychologiques. Élaborant au fil de ses nombreuses performances une généreuse et émouvante typologie des possibles mises en scène du danger (parfois avec son ex-compagnon Ulay), elle énonce en actes une multitude de préoccupations liées au sujet contemporain, dans sa capacité de résistance au sein d'un jeu social, politique ou sexuel aliénant. Ce faisant, les enjeux et les formes du travail ne cessent de jouer sur des ambivalences essentielles : immanence et transcendance, rationalisme et ésotérisme, nature et culture, physique et métaphysique. Dans **Rhythm 10**, par exemple, réactivant une performance éponyme de 1973, Abramović joue à planter de plus en plus rapidement un couteau entre ses doigts. Régressif et morbide divertissement, certes, mais surtout emblématique représentation d'une humanité simultanément bourreau et victime d'elle-même. Une tension schizophrénique exacerbée ici par l'obsédante ponctuation sonore de la lame frappant le bois, qui brise le silence de la concentration et du suspense partagés. Dans **Thomas Lips (The Star)**, extrait d'une performance de 1975, l'artiste dessine sur son ventre une étoile à la lame de rasoir.

Un geste, aux références politiques et chamaniques, qui relève d'une expressivité primale. Le corps - dernière frontière de la dépossession individuelle - comme territoire d'une inscription ultime renvoyant paradoxalement aux origines de l'écriture, et donc de l'art. Basique tracé à la « sanguine ». Par un puissant effet de levier dramatique, la stricte économie de ces gestes radicaux éprouve de manière saisissante les limites du langage, mais aussi la responsabilité de notre regard passif sur la violence.

Guillaume Désanges

ESTHER FERRER

Née en 1937 à San Sebastian (Espagne), vit et travaille à Paris.

Intime et personnel, 1977

Photographies noir et blanc

Intime et personnel est l'une des premières performances d'Esther Ferrer, artiste espagnole d'origine basque, et membre historique du groupe ZAJ (considéré comme la branche espagnole de Fluxus). Le protocole proposé ici se révèle, comme souvent chez l'artiste, extrêmement simple, généreux et librement interprétable. Il s'agit de mesurer un corps (le sien ou celui de quelqu'un d'autre) à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant les endroits mesurés avec un chiffre, un point ou une note, qu'on pourra ensuite à son gré lire à haute voix, jouer, tracer au sol ou sur un tableau, etc.

À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. Si c'est évidemment l'interrogation de la notion universelle d'identité qui préside à cette exploration superficielle et ce balisage systématique d'un territoire organique, on pourrait aussi y déceler, dans le contexte politique de l'Espagne franquiste, une dénonciation douce de la soumission des corps à la logique statistique et normative exacerbée d'un certain totalitarisme. Mais la bienveillance et la curiosité qui conduisent ces gestes font surtout montre d'une fascination de l'artiste pour l'espace et les chiffres, qu'on retrouvera dans ses installations ultérieures autour d'une poétique des nombres premiers. Mathématiques et sciences physiques.

L'intérêt de cette œuvre particulièrement «ouverte» réside aussi dans sa concentration pratique des enjeux essentiels de l'art de son époque. Entre autres : le rapport décomplexé au corps, le paradigme musical (influence de John Cage), l'économie et la réduction des moyens, l'importance du protocole plus que sa réalisation, la possibilité de l'accident et l'irrésolution formelle du work-in-progress. Voire, avec humour et liberté, l'abattage des frontières entre sphères privées (l'intimité dévoilée) et publiques (le corps social et politique), un jeu sur les différences sexuelles et un renversement des conventions théâtrales dans le refus du spectaculaire et l'interaction avec le public. Bref, un étalon des pratiques minimales, conceptuelles et performatives de l'art des années 1960.

Néanmoins, la réception d'une telle performance ne cesse de varier, telle une note harmonique, selon son contexte de monstration. Précisément, alors qu'une tyrannie économique et morale a pu se substituer à la dictature de régime dans son programme de standardisation des corps, **Intime et personnel** retrouve, dans sa radicale simplicité, une pertinence renouvelée. Son protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence immédiat et néanmoins immortel.

Et si le mode éphémère de la performance, dans sa fulgurance temporelle, sa dématérialisation radicale et son imprécision protocolaire signait, bien plus qu'une esquivé par rapport à l'inscription historique et culturelle, le modèle même de l'œuvre universelle et pérenne ?

Guillaume Désanges

SIGALIT LANDAU

Née en 1969 à Tel-Aviv (Israël), vit et travaille à Paris et à Tel-Aviv.

Barbed Hula, 2000

Vidéo, couleur, sonore - Durée : 2'

Édition 12/15

D'emblée, c'est la référence religieuse qui marque. L'image forte de Sigalit Landau pratiquant nue du Hula Hoop en fil barbelé sur une plage israélienne renvoie aux pratiques sacrificielles des origines des religions. Rituels. Stigmates. Propitiations. Marquages indélébiles. L'artiste et performeuse d'origine israélienne se place ici sans conteste dans une lignée du body art cérémonial-cathartique des années 1960 et 70 à la Marina Abramović, Gina Pane ou les actionnistes viennois.

La représentation du corps violenté ou profané comme expiation possible des corruptions de la société contemporaine. Mais chez Sigalit Landau, le pathos inhérent aux formes de ses aînés est ici refoulé par un rapprochement subversif de deux motifs antagonistes : la danse rock'n'roll profane et le sacré de l'icône sacrificielle. Rock my religion. Twist again in Jerusalem. Habituee aux spectaculaires mises en scène (comme cette parade célébrative mais tragique prenant comme sujet la Petite marchande de prose d'Andersen, où elle transformait une bétonneuse en géante boîte à musique mobile¹ ; ou cette impressionnante reconstitution d'une terrasse de Tel-Aviv, d'où l'on contemplait un infernal verger fruitier d'après la guerre²), Sigalit Landau se plaît à mélanger la douleur et le sublime, la grâce et le sordide, naturalisme et chaos moderniste.

De par ses origines, on ne s'étonnerait pas par ailleurs que l'artiste soit sensible à la notion de frontière. Dans cette perspective, le barbelé est emblématique du double mouvement (voire, sans mauvais jeu de mot, du double tranchant) opéré par tout bornage géographique : à la fois figure de la protection et de la répression (la prairie, l'asile, mais aussi le check-point ou le camp de concentration). Le barbelé, métonymie de l'appropriation territoriale, ralliant le militaire et le civil, protège et enceint aussi bien qu'il blesse. Tourné dans une zone déserte au sud de Tel-Aviv, le film de Sigalit Landau oppose ainsi la violence dégradante de la démarcation culturelle (celle artificiellement modélisée par l'homme), à la frontière naturelle que représente la mer. Pratiquant une danse dangereuse qui laisse des marques, Sigalit Landau fait montre d'une émouvante résistance à l'oppression, parvenant à jouer du dernier périmètre vital laissé par un espace politique et social astringent qui menace directement l'intégrité physique de ses sujets.

Guillaume Désanges

¹ Somnambulin, 2001

² The Country, 2002

GINA PANE

Née en 1939 à Biarritz, décédée à Paris en 1990.

Discours mou et mat, 1975

Photographies couleurs et dessins au feutre sur papier

Ensemble de six panneaux

« Je me blesse mais ne me mutile jamais (...) La blessure ? Identifier, inscrire et repérer un certain malaise, elle est au centre »

Extrait publié dans Gina Pane, *Les Revues Parlées*, Paris, Centre Pompidou, mai 1996

D'abord, il y a les images fortes. **Escalade non anesthésiée, 1971** : des pieds nus sur les barreaux d'une échelle munis d'ergots coupants. **Nourriture/Actualités T.V./Feu, 1971** : une ampoule aveuglante placée devant un visage impassible. **Action sentimentale, 1973** : des épines de roses plantées dans un avant-bras tendu. **Death Control, 1974** : des vers grouillant sur un visage contracté. Troublement photogéniques, d'une efficacité redoutable, ces icônes figées et décontextualisées de performances sont devenus emblématiques d'une certaine pratique doloriste et outrageante de l'art. Slogans visuels. Une imagerie choc que l'on retrouve également dans les six panneaux composant **Discours mou et mat**, traces agencées d'une performance exécutée le 28 juin 1975 à la galerie De Appel d'Amsterdam. Plus précisément, ces cadres dévoilent les différentes étapes d'un rituel exécuté en public, à travers dessins, textes et documentation préparatoires, ainsi que des clichés de la performance elle-même. Composée de diverses actions symboliques (lecture d'un poème, bris de miroir, jeux enfantins, blessures auto-infligées), celle-ci apparaît extrêmement mise en scène, précise et élaborée dans son exploration des rapports maternité / filiation à la fois réconfortants et violents, déterminant et brisant les identités et les équilibres psychiques. Gina Pane, l'une des figures clés de l'Art corporel en France, a développé dans les années 1970 et 1980 une œuvre forte et pénétrante jouant sur les liens ambigus mais fondamentaux entre la violence et la douceur, les peurs de l'enfance et les névroses de l'âge adulte, la violence politique et la sphère de l'intime, la radicalité du geste et la séduction des formes. Si sa démarche a pu être réduite à une série de répliques cathartiques à un contexte historico-politico-social spécifique, dont on ne niera pas l'importance (identité sexuelle, féminisme, guerre du Vietnam, oppression politique), on n'oubliera pas que ses performances prennent surtout place au sein d'un projet sculptural et pictural bien plus large, allant du Land Art (qu'elle a pratiqué à ses débuts), à la sculpture, au dessin et à l'installation (qu'elle pratiqua sur la fin). Une œuvre extrêmement cohérente qui puise son énergie dans une volonté de représentation de la grâce, pour autant que celle-ci subsiste dans des gestes simples, et dans les frottements parfois douloureux du culturel, de l'organique, du minéral et du végétal. La puissance du travail de Gina Pane réside certainement dans l'universalité d'un propos formel et conceptuel extrêmement actif plus que réactif.

Guillaume Désanges

JO SPENCE

Née en 1934 à Londres, décédée en 1992 à Londres.

Circa 1959 I, 1986

Circa 1956 II, 1986

Photographies couleurs, tirages cibachromes

À partir de son propre corps, l'artiste photographe Jo Spence explore la manière dont les identités sociales se construisent. Elle propose une réappropriation des usages populaires du médium pour en faire un instrument de rébellion et de thérapie. Il s'agit de conjurer les souffrances produites par la violence inhérente aux modes de vie normalisés par la culture dominante et de réactiver les processus de socialisation du moi afin de reconstruire son identité. Le spectateur est implicitement incité à entreprendre la même démarche pouvant déboucher sur son implication directe via différents dispositifs mis en place lors d'expositions et d'ateliers de photographie pour des collectifs féministes, des groupes de thérapies et des organisations étudiantes. Cette approche visait à substituer à l'idée d'un public universel, l'exploration de différents types de publics au sein desquels les processus de productions et de négociations étaient constamment remis en jeu. Jo Spence s'implique dans le débat théorique du milieu artistique londonien des années 1970 par son engagement dans le mouvement féministe et les questions relatives à la photographie documentaire. Elle écrit beaucoup¹, participe à la création de la revue *Camerawork* et crée à Londres avec Terry Dennett, le *Photography Workshop*, lieu d'expérimentations, d'expositions et de recherches historiques, où elle mène une activité éducative intense au point de la confondre avec sa pratique : « finally called myself an educational photographer. »² Du féminisme, elle retient les réflexions sur l'identité - fruit d'une éducation, d'une culture et non d'une essence - et la déconstruction des phénomènes de domination résultant d'une lutte de pouvoir - langage et représentations comme révélateurs des inégalités à partir desquelles se fonde la construction sociale du sujet. Enfin, elle conteste l'hyper-esthétisation de la photographie documentaire pour ses représentations victimisantes qui reproduisent les inégalités qu'elles sont censées dénoncer. Cette critique fut possible grâce à la participation active de l'artiste dans la redécouverte de la photographie amateur révolutionnaire de l'entre-deux guerres : des mouvements comme *The worker's international photography league*, étaient des instruments de représentation gérés par des organisations ouvrières qui cherchaient à miner les circuits traditionnels de diffusion de la sphère bourgeoise au moyen de revues. Ce versant refoulé de l'histoire de la photographie était crucial pour des artistes comme Jo Spence ou l'Américaine Martha Rosler : le lien traditionnel entre le photographe et le sujet portraituré était brisé en faveur d'un nouveau sujet producteur et souverain des conditions de sa propre représentation.

On comprend dès lors l'entêtement de Spence à refuser de photographier les autres si ce n'est sous forme d'étroites collaborations où les rôles sont interchangeable, et son attachement à des techniques accessibles à tous. Les photographies du milieu des années 1980 appartenant au Frac témoignent de la richesse de l'expérience de collaboration forgée au fil de sa courte carrière (avec la photographe Rosy Martin pour les œuvres en question). Les formes d'aliénation sont alors actualisées, réactivées par les protagonistes qui font resurgir leurs souvenirs en incarnant différents personnages appartenant à leur univers affectif. L'appareil est devenu à la fois miroir et regard porté sur la société : «Une démarche de réappropriation s'est substituée au travail de déconstruction. L'expérimentation mimique des processus d'aliénation a remplacé la distanciation critique.»³

Frédéric Oyharçabal

¹ Citons deux ouvrages collectifs : Terry Dennett, David Evans, Sylvia Gohl, Jo Spence, *Photography/Politic: One*, Photography Workshop, Londres, 1979, et Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney, *Photography/Politic: Two*, Comedia/Photography Workshop, Londres, 1986.

² Jo Spence, «Some Questions and Answers», in *Putting Myself in the Picture*, Camden Press, Londres, 1986, p. 204.

³ Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Matter of Facts, photographie art contemporain en Grande-Bretagne*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1988, p. 11..

YVONNE TRAPP

Née en 1964 à Hockenheim (Allemagne), vit et travaille à Bruxelles.

The Human Y Code, 2000

Livre, 2202 pages, impression laser noir et blanc

Éditions Walther König, Cologne

Édition 2/7

Dans le radical SCUM Manifesto¹, Valerie Solanas, celle qu'Andy Warhol (après qu'elle lui eût tiré dessus) qualifiait de «vraie catastrophe», entreprend une destruction sans merci de cet être situé «dans cette zone crépusculaire qui s'étend du singe à l'humain» : l'homme. Dans le style imagé qui caractérise son pamphlet, elle écrit : «Le mâle est un accident biologique, le gène Y (mâle) n'est qu'un gène X (femelle) incomplet, une série incomplète de chromosomes. En d'autres termes, l'homme est une femme manquée, une fausse couche ambulante, un avorton congénital.» Si l'explication incisive de Valerie Solanas s'embrouille dans quelques approximations scientifiques, l'idée, toute excessive qu'elle apparaît à travers le choix du vocabulaire utilisé, n'en reste pas moins foncièrement juste. Gageons que l'homme ne soit pas qu'un «avorton congénital», génétiquement pourtant il n'est pas défini par autre chose qu'un chromosome incomplet. La différenciation des sexes apparaît d'abord comme le fait d'un déterminisme biologique et ensuite comme celui de données culturelles. Et les arguments des féministes, qui reprenaient en coeur la célèbre formule de Simone de Beauvoir «on ne naît pas femme on le devient» n'étaient que partiellement justes. Car, pourrait-on dire, avant d'être une construction la sexuation est une donnée.

Savoir si Yvonne Trapp a longtemps cherché, dans sa vie privée, un homme éternel n'a en soi que très peu d'importance dans le fait qu'elle a finalement choisi de le créer². L'expérience réelle et le sentiment personnel placés à l'avant-scène par l'art féministe des années 1970 («l'intime est politique») ne sont pas de mise dans son œuvre. La plasticienne, plutôt que de s'engager dans une inépuisable entreprise «d'élucidation de l'identité de la femme artiste ; de son corps, de sa psyché» (tel qu'Ulrike Rosenbach a défini l'art féministe³) préfère entamer une recherche de l'altérité. Après avoir mené sa réflexion dans le champ sociopolitique en pointant avec justesse l'absence de muse masculine dans l'art et en s'interrogeant sur ce que pourrait être ce modèle homme⁴, elle choisit d'examiner avec l'exhaustivité redoutable de l'outil scientifique cette différence élémentaire qui fonde la distinction des sexes. Son œuvre **The Human Y Code** propose de restituer l'intégralité du code génétique du fameux chromosome Y responsable de la masculinité. Sur 2202 pages, l'ouvrage déroule gènes et protéine mâles. Il est une retranscription fidèle d'informations que l'artiste a trouvé sur Internet, celles-ci incluant ce que les généticiens nomment l'«ADN poubelle» de Y, c'est-à-dire des segments non codant, sans fonction connue ou imaginée, sorte de rebut de l'évolution et qui constitue la majeure partie du chromosome⁵.

Yvonne Trapp à travers son œuvre décide de faire glisser l'esthétique des sciences naturelles dans le champ des arts plastiques. En formulant ce déplacement, elle attribue au langage scientifique une valeur esthétique mais surtout elle autorise la mise en regard du monde à travers sa retranscription. «[Pour les artistes conceptuels], le spectacle du monde, s'il a du sens, n'existe qu'à travers le langage. Autant donc montrer le langage plutôt que le monde», écrit Michel Gauthier⁶. Mais la filiation possible trouve rapidement ses limites. L'œuvre d'Yvonne Trapp a en effet ceci de particulier qu'elle émulsionne cette conceptualisation du monde. Par l'usage de la langue scientifique, l'artiste accroche son œuvre à une incontestable réalité, celle du vivant.

Guillaume Mansart

¹ SCUM acronyme de *Society for Cutting up Men* (Association pour tailler les hommes en pièces). Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, 1968, réédition en français chez Mille et Une Nuits, 2005. Notons que les féministes radicales elles-mêmes se sont désolidarisées de ce manifeste : «_SCUM Manifesto_ et le mouvement radical de libération des femmes ont toujours été en opposition», précise Brooke, collaboratrice de *Feminist Revolution*.

² Yvonne Trapp a en effet développé un prototype d'homme éternel (en fait une petite statue aux formes simplifiées) qu'elle a placée au centre de diverses interventions. Ce simulacre servait de prétexte à la mise en place de stratégies de diffusions et de systèmes d'information variés. Il était une conceptualisation d'homme à activer.

³ Ulrike Rosenbach, *Köpersprache*, Francfort, 1975, citée par Mary Kelly, «Réexaminer la critique moderniste», dans *Screen*, vol. 22, n° 3, Londres, automne 1981.

⁴ Cf. la vidéo *Les Pommes d'Adam*, 1999.

⁵ Ce qu'il faut savoir : le chromosome Y original aurait contenu, il y a 300 millions d'années, environ 1500 gènes. Depuis, tous ces gènes sauf une cinquantaine ont été rendus inactifs ou ont disparu. Rien n'indique que le processus soit arrêté, le chromosome Y pourrait alors dans quelques millions d'années ne plus contenir aucun gène actif, peut-être alors disparaîtrait-il et les gènes de la masculinité devraient migrer.

⁶ Michel Gauthier, «Christopher Reeve : Les coulisses du réenchantement», in *Fresh Theory*, Léo Scheer, Paris, 2005.

SU-MEI TSE

Née en 1973 au Luxembourg, vit et travaille au Luxembourg et à Paris.

La Marionnette, 1999

Vidéo, couleur, sonore

Durée : 1'44

Au-delà d'une formation de haut niveau en violoncelle, c'est peut-être le creuset culturel dans lequel a baigné Su-Mei Tse (née dans la cosmopolite Luxembourg d'un couple sino-britannique) qui préside au choix de l'artiste de se confronter, en tant que plasticienne, à la question du langage universel que représente la musique. C'est en effet le motif musical, dans tous ses aspects métaphoriques, qui draine toute l'œuvre, travail élégant et précis déployé en films, photographies, performances, sculptures et installations. Des balayeurs parisiens incrustés dans un désert africain artificiel, dont les mouvements rythmés renvoient aux « balais » de batterie, un casque audio formé de deux gros coquillages, un sablier tournoyant sur un disque à moteur : autant d'échos visuels inspirés de paradigmes sonores. Temporalité. Flux. Rythme. Mesures. Compositions.

Mais ces représentations, loin d'être idéalistes, viennent contredire l'image de pureté et d'harmonie souvent accolée au plus abstrait des arts. Dans **La Marionnette** (2002, vidéo en boucle), par exemple, l'artiste, dont les membres sont reliés à des fils, joue frénétiquement du violoncelle. Ce faisant, elle incarne l'allégorie classique du corps marionnettique, morte mécanique soumise à un manipulateur invisible mais dominant, comme figure tragique de la condition humaine. Si le découpage saccadé, l'exagération dans les gestes et la répétition infinie des plans donnent un ton vaguement burlesque à la scène, le bruit dissonant qui en résulte fait plutôt montre d'une certaine violence à l'œuvre. Comme si l'interprète musical, comme nul autre prisonnier des conventions de sa pratique, représentait le modèle par excellence de la soumission physique au langage universel de l'art. Un reflet grimaçant et grinçant de l'idéal eurythmique de la grande musique. Car, de fait, il n'est rien de moins naturel que l'apprentissage et la pratique d'un instrument, et ses exigences ont un prix. Intrinsèquement la musique libère l'âme mais dompte, blesse, meurtrit le corps. Le son ne naît-il d'ailleurs pas toujours d'un choc violent répercuté dans l'espace ? Cordes frottées. Frappées. Pincées. Accords « plaqués ».

Dans une même perspective défailante, l'étrange vidéo **Das Wohltemperierte Klavier** (2001), montre des doigts affublés d'attelles courant sur un clavier de piano. L'apposition de ces prothèses qui renvoient au handicap, à l'empêchement, à l'impossibilité d'un contact direct, rend plus émouvantes encore l'opiniâtreté et la volonté de continuer à jouer, survivance d'une nécessité de communiquer malgré la douleur.

Sans trop appuyer ni forcer les traits, mais par un cadrage bien précis sur des situations simples, Su-Mei Tse questionne plus universellement la notion de contraste voire plutôt, de manière douce, de désaccord. Comme avec son mélange proposé aux visiteurs de trois thés d'origines différentes ou son installation de deux diapasons aux fréquences distinctes, l'artiste travaille une identité harmonique à trouver entre des éléments organiques, matériels et culturels radicalement inassimilables.

Guillaume Désanges.

Les Journées Européennes du Patrimoine

Samedi 18 et dimanche 19 septembre 2010

(ouverture exceptionnelle du musée de 11h30 à 19h)

Performance « Un jour une nuit (sleep walking) »

Jean-Christophe NORMAN

Né en 1964, vit et travaille à Besançon. www.jeanchristophenorman.net/



©Jean-Christophe Norman, crossing NYC, 2008

« La performance – un jour une nuit (sleep walking) – présentée au Musée Géo-Charles s’inscrit dans une pratique de la marche initiée en 2005 avec un ensemble d’explorations systématiques de larges espaces urbains.

Cette « pratique » se matérialise selon des modalités diverses qui ont pour dénominateurs communs la durée, la tentative de dépassement de limites physiques et géographiques, et la mise en forme de relations simultanées entre un ici et un ailleurs, entre le jour et la nuit, entre l’éveil et le sommeil, entre le conscient et l’inconscient.

En mai 2009, j’ai réalisé une longue marche de 24 heures consécutives à travers les rues de New-York. La bande son de ce parcours approchant les 100 kilomètres et traversant les quartiers de Manhattan, de Brooklyn, du Queens ou encore de Harlem et du Bronx a été entièrement enregistrée. Elle relate, à distance la déambulation, et les moments d’errance, d’oubli, de perte, d’outre limites qui la composent.

La continuation de cette expérience consiste à dormir pendant une durée équivalente dans les espaces du musée. Là encore la proposition se construit selon le même principe : étirer des actions simples, et les « épuiser » jusqu’au délitement de leur fonction initiale. Le corps est engagé dans une mise en danger par un dépassement mettant en jeu ses propres limites.

« un jour une nuit (sleep walking) » mettra en relation ces deux « exagérations » du corps dans un dispositif simple. Deux tentes dôme seront reliées par un désir commun d’outrepasser.

À l’intérieur de la première tente, on pourra entendre le son de la marche réalisée à New-York, tandis que la deuxième abritera l’artiste en sommeil pendant une durée équivalente. Le sommeil et la marche, la conscience et l’inconscience, le réel et le rêve s’entrecroiseront dans des contours diffus. »

Jean-Christophe Norman 2010

La matière du dépassement

« marcher est donc cette façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie supposée directe du donné, ou en tout cas au risque de la surprise, cette façon toujours neuve d'être pris par l'extérieur par l'autre- et de remettre en jeu bien des façons de voir et d'aborder, d'approcher, un espace.¹ »

Les marches² de Jean-Christophe Norman ont presque tout de l'acte sans justification : le déplacement se fait dans un terrain connu et maintes fois arpenté : la ville ou ce qui la constitue (les bâtiments) ou encore ses environs proches. Quand il s'impose de marcher 24 heures³ dans une ville sans s'arrêter, pour lui, l'épreuve (si insensée, démesurée ou impossible soit-elle) s'avère sinon redoutable, au moins intense. Pour le spectateur, cette intensité est évidemment plus ténue parce que l'art de Norman ne se reconnaît pas dans un objet. La marche est physiquement réalisée, vécue, mais elle demeure ailleurs, hors de la vue. Il y a bien une œuvre dont la plastique a d'ailleurs son importance (les contours d'une ville) mais pas de matière palpable.

La pratique de la marche de J-C Norman diffère de toutes celles rencontrées jusqu'alors (Alys, Long, Fulton, Brown, ...) : elle n'est pas seulement un moyen pour aboutir à l'œuvre, elle est l'œuvre. Ensuite, elle n'est pas mise en spectacle. Elle demeure invisible. Le fait de ne pas montrer frontalement part bien d'un choix d'aller à l'encontre de cette logique du spectacle, renversant ainsi l'équilibre duchampien qui affirme que pour exister l'œuvre a besoin d'un seul spectateur. Est-ce à dire que la pratique de Norman se situe plus dans l'attitude que dans la forme ou l'objet quelle peut devenir ? En tous les cas elle s'exprime par la disparition ou tout simplement l'absence.⁴ Cette propension à la non visibilité est une façon de valoriser l'expérience au profit du résultat. Sans pour autant se situer dans une lignée conceptuelle où l'œuvre peut n'exister que par simple énonciation, Norman se place dans une logique du faire un faire qui ne se donne pas à voir. Son travail existe, c'est tout. Il n'exerce aucun rapport de force avec le contexte qui l'accueille : il n'« ajoute » rien. En ne venant saturer ni l'espace, ni le temps, c'est comme si l'œuvre avait accepté de donner toute sa place au spectateur, un spectateur à qui les marches offriraient ainsi l'opportunité d'un rapport sans objet.

Au-delà de la disparition et de l'absence, l'art de Norman nous convie à une expérience autre, rare : le dépassement. Imaginons, une succession de pas à une échelle qui lui est propre : 24h, 7 jours, une ville. Des kilomètres qu'il s'agit coûte que coûte de parcourir, un effort à accomplir, serait-ce vain pour l'essentiel ! Une des plus fortes caractéristiques du travail est cet effort impénétrable, presque (trop) captivant pour être évoqué objectivement à tel point que l'appréhender sous le seul angle du dépassement physique pourrait être réducteur. Mais ce n'est pas le cas, car là où bien des artistes vont démystifier l'exploit ou l'aventure, la pratique de J-C Norman est ancrée dedans.

Dans un monde totalement balisé où il n'existe plus de territoires insondés, il sait que l'aventure (humaine) est terminée.

Peu importe le premier degré, il vient célébrer quelque chose là où une pratique ironique ou critique viendrait la remettre en cause en arrivant après sa trop grande médiatisation, sa commercialisation et son hyper technologisation (en vrac, ascensions répétées de l'Everest, courses et tour du monde à la voile, exploration de l'univers, tourisme spatial). Quand il énonce : « La méthode minimale se conjugue à un effort maximal : un espace d'activité où s'expriment la fatigue, la résistance, l'usure, l'épuisement et tout autant un volontarisme, une énergie et une force. », alpiniste qu'il était, il sait ce que c'est que d'aller chercher ses limites.

L'expérience, empreinte de douleur est radicale, elle place la marche de Norman dans la double performance : une expression artistique effectuée dans un engagement corporel intense. Lent processus hypnotique, état second, telle un drone, sa marche quasi statique, à l'échelle de la ville, utilise tout le potentiel de son corps pour exprimer une très longue durée. Avec la volonté qui transcende la souffrance endurée, il vient sublimer l'endurance de son corps.

La marche de Norman est bien l'objet impalpable, « immontré » qui dépasse la nécessité de faire aboutir quelque chose à des yeux spectateurs. Elle est une sorte de (non)mise en forme qui questionne le besoin de production d'un objet et de sa monstration. Au-delà d'une simple forme de résistance face à un monde limité et mesuré, utilisant la seule énergie, la pulsion physique, le « corps qui marche » de Norman vient élaborer sa propre kinesthésie de la Géographie.

Bertrand Charles

¹ Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^{ème} siècle*, Ed du Regard, 2002, p.42

² Ce texte s'attache essentiellement à une partie de l'oeuvre de Jean-Christophe Norman qu'il intitule *Walks (24 hours walking Vilnius, août 2008*.

Walks 7 days 7pm Broadway New York 2008, Constellation Walks (Vilnius city limits) 2008, Walking Progress (Besançon in Tokyo) 2008) où l'objectif est de reproduire par la marche les contours d'une ville dans une autre. La distance à parcourir ? Une centaine de kilomètres équivalent à la circonférence des villes choisies. Pour ce faire, Il se fonde sur des cartes qu'il utilise non à des fins de reproduction d'un espace donné mais comme construction mentale. Ses marches sont en quelque sorte une mise à l'épreuve des compétences géographiques. Et s'il lui arrive lors de ses marches de prendre une photographie ou une vidéo, rien ou presque ne permet d'identifier le lieu parcouru, comme si cette prise d'images était vaine, comme s'il témoignait d'autre chose.

³ Projet *Night and day* réalisé pour l'instant à Vilnius et à Epinal (octobre 2009). Il se peut que le projet aboutisse à réaliser 24 marches de 24 heures dans 24 lieux différents&

⁴ « Le fait que ma participation augure la « disparition » est une histoire personnelle, un point tournant dans ma vie que je voulais relater plastiquement dans mon activité artistique », Jean Christophe Norman, 2009

Autour de l'exposition

« UN MUSÉE À CÔTÉ DE CHEZ MOI »

Projet pédagogique ouvert à tous, favorisant l'éveil à l'univers du musée, de ses collections et de ses expositions temporaires. Le musée propose différentes activités aux groupes et adapte ses propositions aux comités d'entreprise, associations culturelles etc...

EN ROUTE POUR LE MUSÉE !

Pour les scolaires, centres de loisirs, IME ...

Le musée propose un ensemble d'activités pédagogiques adaptées aux différents niveaux scolaires. Pour les classes de **maternelles et primaires**, la visite est accompagnée d'un carnet/découverte où les enfants sont amenés à observer les œuvres avec attention pour résoudre les énigmes et répondre aux questions. Pour les **collèges et lycées**, une initiation à l'art actuel et aux pratiques artistiques contemporaines est proposée aux classes, en s'appuyant sur l'exemple de l'exposition temporaire en cours.

Durée : de 1h à 1h30, selon l'âge et l'activité choisie.

DES GOÛTERS DE L'ART (tout public)

Dimanche 27 juin à 15h, visite commentée de l'exposition.

Dimanche 17 octobre à 15h, visite commentée de l'exposition.

(Entrée gratuite, places limitées réservation obligatoire)

NOCTURNE (tout public)

Mercredi 29 septembre à 19h30, visite commentée de l'exposition animée par Marlène Quaranta, médiatrice au Musée Géo-Charles.

LES JOURNÉES PORTES OUVERTES DE L'ART CONTEMPORAIN

Samedi 9 et dimanche 10 octobre de 14h à 19h (tout public)

Portes ouvertes dans les différents lieux d'art contemporain de Grenoble et de l'agglomération.

TOUTES NOS ACTIVITÉS SONT GRATUITES ET UNIQUEMENT SUR RÉSERVATION.

Rendez-vous auprès du service pédagogique,

Marlène Quaranta / t 04 76 22 99 32 m.quaranta@ville-echirolles.fr

Renseignements et inscriptions,

Pauline Besson / t 04 76 22 99 36 p.besson@ville-echirolles.fr

Iconographie

(visuels disponibles pour la presse)



Sigalit Landau, *Barbed hula*, 2000
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
© D.R.



Su-Mei Tse, *La Marionnette*, 1999
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
© D.R.



Jo Spence, *Circa I* 1959, 1986
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
© D.R.



Jo Spence, *Circa II* 1959, 1986
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
© D.R.

Informations utiles



Exposition du 16 juin au 7 novembre 2010

Vernissage mercredi 16 juin 2010 à 18h30, en présence de Béatrice Josse, directrice du Frac Lorraine

Du lundi au vendredi de 14h à 18h, samedi et dimanche de 14h à 19h

Fermé le mardi, le dimanche 15 août 2010

Fermeture à 18h le samedi et dimanche, de novembre à février

ENTRÉE GRATUITE

Contacts :

Musée Géo-Charles

1, rue Géo-Charles - 38130 Échirolles

T 04 76 22 58 63 - F 04 76 09 78 55 - musee-geo-charles@ville-echirolles.fr

www.ville-echirolles.fr/sortir/geocharles/ggeocharles.html

Conservation

Élisabeth CHAMBON

t : 04 76 22 99 31

e.chambon@ville-echirolles.fr

Assistante de conservation

Renée DELATTRE

t : 04 76 22 99 30

r.delattre@ville-echirolles.fr

Action pédagogique

Marlène QUARANTA

t : 04 76 22 99 32

m.quaranta@ville-echirolles.fr

Administration/Communication

Pauline BESSON

t : 04 76 22 99 36

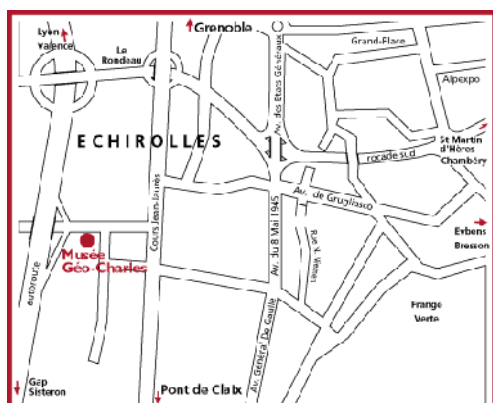
p.besson@ville-echirolles.fr

Accueil du public

Olivier FINÉ

T: 04 76 22 58 63

musee-geo-charles@ville-echirolles.fr



Situation et moyens d'accès :

De Lyon, autoroute, direction Grenoble / Sisteron, sortie Côte d'Azur / Sassenage Fontaine / Rocade Sud, sortie 6 Espace Comboire Nord, rond point 3^{ème} sortie, rue Géo-Charles

De Grenoble, accès Bus ligne 11, arrêt Musée Géo-Charles