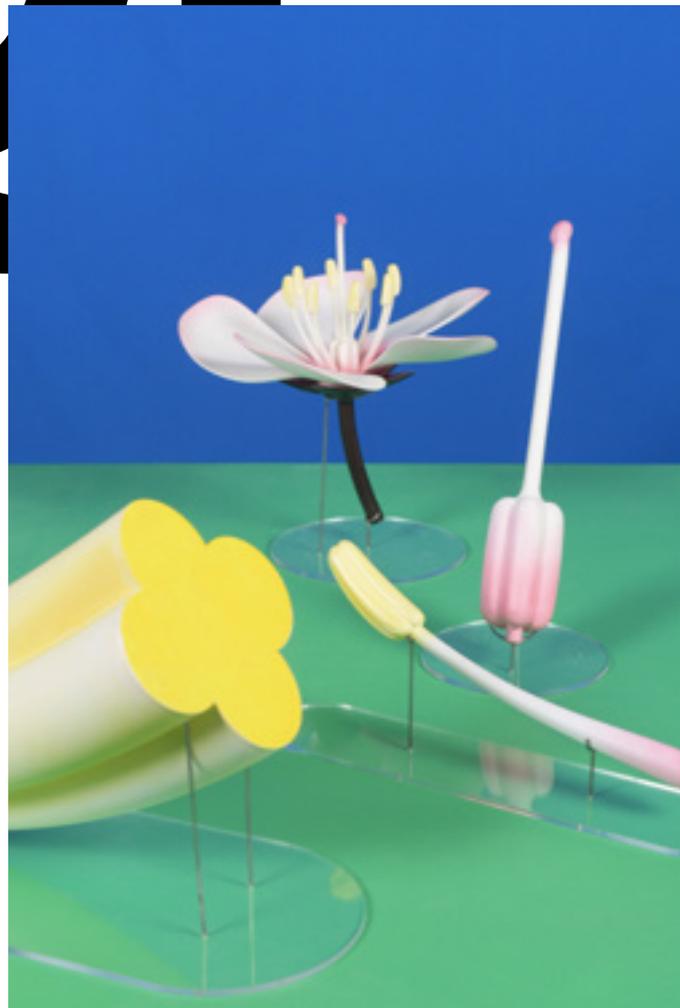


# COQUE D



Alexis Foiny, *Tant que les fleurs existeront encore*, 2021. Installation, reconstruction 3D de l'*Astiria rosea*, parfum, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2023.

## Histoires vraies



# Histoires vraies

Exposition collective présentée du  
4 février au 17 septembre 2023



<b>Le CQFD, c'est quoi?</b>	<b>5</b>
<b>Présentation de l'exposition</b>	<b>7</b>
<b>Thématiques</b>	
<b>Histoire et fictions</b>	<b>9</b>
<b>Médias dérivés</b>	<b>25</b>
<b>Alter ego</b>	<b>45</b>
<b>Corps fictionnels</b>	<b>63</b>
<b>Pour aller plus loin : ressources documentaires en ligne</b>	<b>79</b>



## **Le CQFD, c'est quoi?**

**Le dossier documentaire CQFD (Ce Qu'il Faut Découvrir) propose quelques traversées thématiques de l'exposition.**

**Chaque thème s'articule autour d'un choix d'œuvres de l'exposition, suivies de références-textes et de références-images. Celles-ci sont volontairement hétérogènes: essais, entretiens, extraits d'œuvres littéraires, paroles de chansons, reproductions d'œuvres, photographies de films, planches de bandes dessinées ou d'albums jeunesse... Sensibles aux approches interdisciplinaire et intersectionnelle, nous tentons d'y faire dialoguer une diversité de registres, d'adresses, mais aussi de sources: classiques de l'histoire de l'art et de la littérature et œuvres plus confidentielles, issues notamment des minorités. Le CQFD n'est pas exhaustif, et forcément subjectif. Permettant aux responsables de groupes de construire leur parcours de visite, il présente des ressources pour préparer et prolonger celle-ci.**

**Pensé pour tous, il invite à ouvrir en quelques diagonales le champ des possibles autour de l'exposition.**

**Bonne lecture!**



Avec les œuvres de Aletheia (Hugo Dumont, Anthony Vernerey), Alexis Foiny, Alice Brygo, Anaïs-Tohé Commaret, Anne Brégeaut, Anne-James Chaton, Aurélie Ferruel et Florentine Guédon, Aurélien Mauplot, Collectif 1.0.3, Esther Ferrer, Étienne Charry, Farès Hadj-Sadok, Hippolyte Hentgen, Jean-Charles de Quillacq, Jordan Roger, Katia Kameli, Kenny Dunkan, Kent Monkman, Laura Bottereau & Marine Fiquet, Marie Losier, Mary Sibande, Mehryl Levisse, Olivier Nottellet, Pejvak, Regine Kolle, Romain Kronenberg, Sam Moore, Sebastien Loghman, SMITH, Suzanne Husky, Sylvie Ruault, Véronique Hubert, Vincent Volkart, Virginie Barré, Yan Tomaszewski, Youri Johnson.

Cette exposition collective réunit les œuvres d'une quarantaine d'artistes de différentes générations. Poursuivant les recherches autour de la construction du Sujet développées dans les expositions temporaires depuis 2005, « Histoires vraies » s'inscrit dans la continuité de « Lignes de vies – une exposition de légendes » (2019), qui explorait les passages poreux entre art et autobiographie, entre réel et fictions. Ce nouveau volet prolonge cette idée que tout est fiction, le réel étant superposition, feuilletage tissé d'histoires diverses et variées en s'attachant cette fois moins aux effets d'aller-retour entre l'art et le monde, mais en proposant des approches parallèles des réalités.

Les artistes de l'exposition ont en commun le recours à des stratégies et postures fictionnelles qui s'ancrent néanmoins dans des tentatives de description du monde, teintées, entre

autres, de narration spéculative, voire de documentaire. Ça invente, ça raconte, ça imagine. Elles et ils effeuillent les couches des apparences pour mettre à jour d'autres narrations, pour faire émerger d'autres récits.

(Se) raconter des histoires : ce besoin immémorial de *storytelling*, pour comprendre, articuler, réfléchir le monde, résonne tout particulièrement à l'heure de la postvérité et autres avatars peuplant le métavers. Les réseaux sont emplis de ce qui s'appelle symptomatiquement : « Réels », « Stories »... Décidément, tout est histoires.

« Histoires vraies »... un titre pour le moins paradoxal. Qu'en est-il de la vérité ? De la véracité ? Doit-on croire ce que les artistes nous racontent ? Le réel existe-t-il en dehors de sa formulation ?

De la fiction pour mettre en crise, en questions, déconstruire, faire apparaître ; de la fiction pour conjurer, éloigner ; de la fiction pour réparer, raconter autrement, aider, accompagner, transmettre ; mais aussi creuser les apparences, interroger les faits, leur véracité, les modes de narrations mêmes ; de la fiction pour proposer des alternatives aux « grands récits » enfermants, de la fiction pour le simple et joyeux plaisir de fabuler. Pour citer Sarah Ihler-Meyer dans l'une des notices du catalogue, l'exposition propose « autant de tragicomédies minimalistes et de microrécits aux multiples niveaux de lectures. Chaque regardeur.se est invité.e à composer sa propre narration, entre cauchemar et rêve. »

« Histoires vraies » se prolonge par un programme de films et performances.

Frank Lamy, commissaire de l'exposition



# Histoire et fictions

On conçoit généralement l'Histoire comme l'élaboration d'une vérité basée sur les faits, mais c'est oublier qu'elle procède également d'un récit. Comme le montre Philippe Artières, qui «joue» pour interroger son regard d'historien, même la reconstitution demande une projection qui relève de la fiction. La neutralité parfaite est illusoire, notre lecture de l'Histoire peut être biaisée par des conceptions du passé dont on a hérité, sans compter qu'il est également possible de la manipuler. L'artiste canadien Kent Monkman déploie dans ses œuvres un contre-récit qui met en lumière les crimes perpétrés par les colons européens à l'encontre des autochtones. Grâce aux interventions de son alter ego Miss Chief Eagle Testickle, il confronte avec ironie l'histoire officielle à ses fondements racistes et homophobes. Sylvie Blocher s'intéresse à la bataille de Fort Alamo et s'étonne de n'en trouver que la version des colons. Elle décide donc de produire une vidéo qui met en parallèle quatre récits de ce même événement historique – la version officielle, et des versions latino-américaine, afro-américaine et indienne.

Lorsque les rapports à notre propre héritage sont complexes, imaginer des mondes alternatifs peut s'avérer une réponse. C'est le choix des trois personnages de *Soum* d'Alice Brygo, qui se réinventent dans une banque abandonnée. Rejetant un monde capitaliste en déclin, ils esquissent dans ses ruines un espace où ils peuvent s'affirmer et construire une nouvelle communauté. L'utopie, souvent politique, permet d'ouvrir une fenêtre sur d'hypothétiques alternatives au monde tel que

nous le connaissons. Avec *Les Mille et une nuits*, Miguel Gomes signe un film engagé qui utilise la figure de Shéhérazade pour faire le portrait de travailleurs que la crise économique portugaise de 2014 a fait plonger dans la misère. Dans *Les Dépossédés*, Ursula Le Guin invente quant à elle une société anarchiste dont la langue exclut l'usage du possessif. La langue est également au cœur du travail de Katia Kameli : dans *The Storyteller*, à mesure qu'Abderahim Al Azalia raconte l'histoire de Ramu et Mohan, leurs identités se mêlent à la sienne. Dans son article sur les «hybrides linguistiques», Christian Lagarde montre d'ailleurs que langues et identités sont intrinsèquement liées.

Les créations d'Aurélien Mauplot entrelacent elles aussi réel et fiction, et l'île de *Moana Fa'a'aro* condense ce que l'imaginaire collectif associe à l'aventure et à l'exotisme. Le Val Verde est un autre exemple d'île inventée qui semble pourtant plausible. Au point que cet État fictif a servi de décor à de nombreux films. Dans un article publié en 1999 à propos de l'usage des images dans l'écriture de l'histoire, Laurent Véray montre comment les images de fiction peuvent se substituer à des archives manquantes. Pour nous permettre de découvrir l'Astiria rosea, Alexis Foiny a composé à partir des informations qu'il a pu réunir sur cette fleur disparue, nous confrontant à la fragilité de la biodiversité. Hito Steyerl quant à elle, génère le futur de plantes grâce à une intelligence artificielle. Avec *Power Plants*, elle imagine un jardin où les plantes sont dotées de propriétés médicinales, écologiques et même politiques.



Dans ses œuvres, Kent Monkman questionne le roman national du Canada. À la fois membre de la communauté crie et issu de l'immigration irlandaise, il confronte le mythe fondateur idéalisé de son pays aux exactions commises par les colons européens. Son travail raconte avec ironie la violence inhérente à l'arrivée de la civilisation occidentale sur le continent américain, teintée d'une idéologie raciale et homophobe. Pour ce faire, il utilise notamment son alter ego Miss Chief Eagle Testickle, qu'il décrit comme « un être légendaire » qui « vient des étoiles<sup>1</sup> ». Elle incarne le principe autochtone de *bispiritualité*, selon lequel certains individus peuvent s'identifier de manière tant masculine que féminine. Dans *Shooting Geronimo*, Kent Monkman met en scène le tournage d'un film muet dans lequel un jeune Crie doit jouer des scènes dans l'esprit des *serials*, petits films à épisodes. Mais le réalisateur trouve qu'il ne campe pas bien son rôle de « sauvage », et recrute donc un autre Crie pour le remplacer, avant de se mettre à interpréter lui-même la scène telle qu'il la fantasme.

1 Kent Monkman, « Miss Chief Eagle Testickle, Kent Monkman's Alter Ego », *Perspectives*, Metropolitan Museum, New York, 23 décembre 2019 ([www.metmuseum.org/perspectives/articles/2019/12/kent-monkman-miss-chief-eagle-testickle](http://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2019/12/kent-monkman-miss-chief-eagle-testickle)).



Kent Monkman, *Shooting Geronimo*, 2007. Film super 8 numérisé, sépia, anglais, 11 min. © Urban Nation.

Explorant l'incertitude face à une époque fragile, Alice Brygo s'intéresse aux constructions communautaires et à la confrontation de différents groupes sociaux. Dans *Soum*, elle met en scène de jeunes adultes qui squattent des bâtiments abandonnés. Ils décident d'investir les locaux d'une ancienne banque, et trois d'entre eux se dévouent pour occuper les lieux jusqu'à atteindre le délai légal après lequel une expulsion immédiate n'est plus possible. Dans le noir, ils échangent des souvenirs et évoquent le rapport complexe qu'ils entretiennent avec leurs héritages extra-occidentaux. Si le film s'apparente d'abord à un documentaire, la nuit et son atmosphère, accentuée par l'architecture désaffectée qu'ils arpentent, le font glisser vers le fantastique. Dans la banque, les squatteurs sont comme hors du temps et de la société : cet espace en ruine matérialise un monde capitaliste en déclin. Réinvesti, il devient un lieu de tous les possibles.



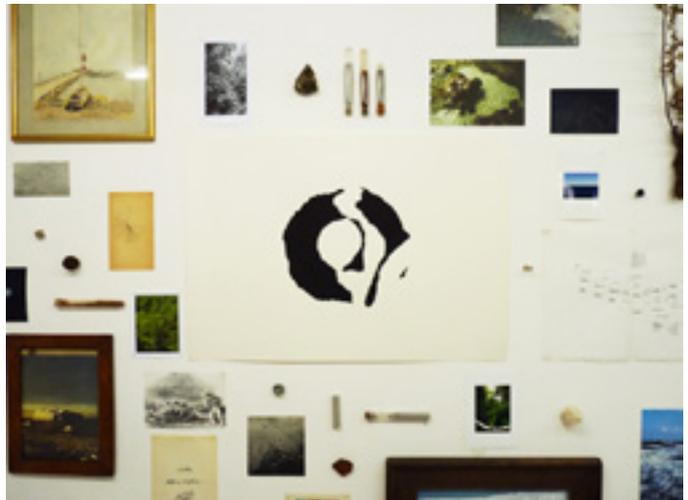
Alice Brygo, *Soum*, 2021. Film HD, couleur, son, 31 min. © Le Fresnoy.

Dans ses œuvres, Katia Kameli donne à voir des espaces où des singularités culturelles s'entre-croisent, notamment à travers la question de la traduction. La vidéo *The Storyteller* est d'ailleurs introduite par ces mots : « Quelle langue parles-tu étranger ? L'anglais, je vais faire de mon mieux, mon français est meilleur, l'arabe serait plus simple. Dis-moi, d'où viens-tu ? Je vois. Cela ne fait rien, ici tout le monde est un étranger. Assieds-toi et viens rejoindre mon cercle d'auditeurs. » L'artiste s'intéresse ici à la *halqa*, tradition qui consiste en la réunion d'un cercle de spectateurs autour d'un conteur. Dans un opéra dont la construction n'a jamais été terminée, elle filme Abderahim Al Azalia, qui est *hlaïqya*, en train de raconter le film Bollywoodien *Dosti* (1964), dont on aperçoit quelques extraits. Ce film raconte la vie de Ramu et Mohan, tous deux porteurs de handicaps qui doivent chanter en public pour survivre – l'histoire faisant écho à celle d'Al Azalia, leurs vies entrent en résonance bien qu'ils appartiennent à différentes cultures et que Ramu et Mohan ne soient que fiction. Au fil du récit, leurs identités vont se mêler.



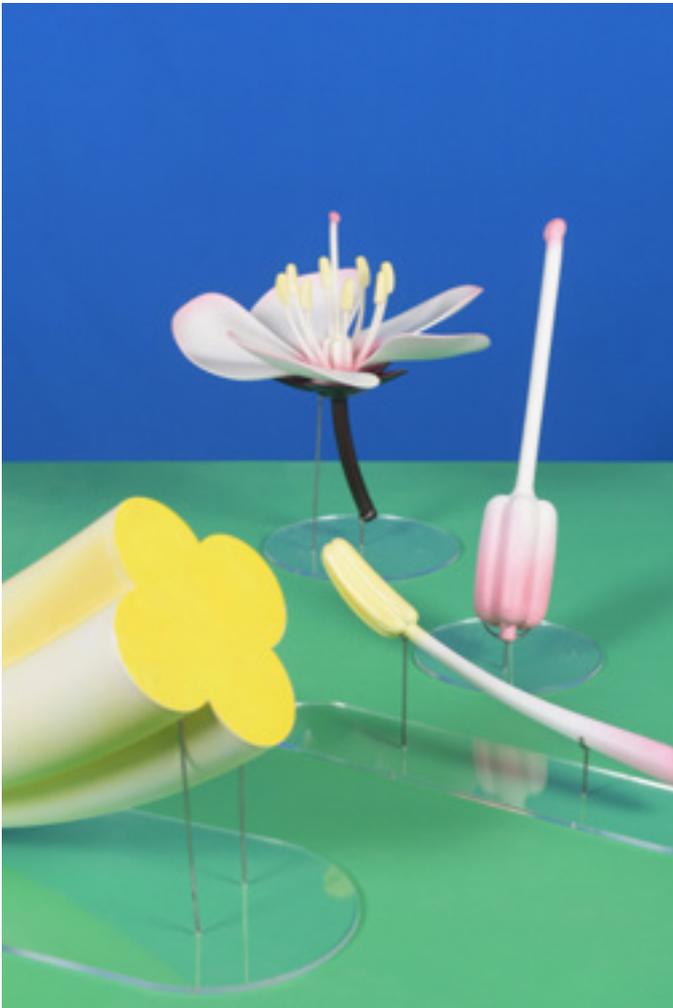
Katia Kameli, *The Storyteller*, 2012. Vidéo HD, couleur, son, 12 min. © Adagp, Paris, 2023.

*Moana Fa'a'aro* fait partie d'un ensemble intitulé *Des endroits au large où aucune terre n'est en vue*. L'île de *Moana Fa'a'aro*, située dans le Pacifique, aurait été découverte à deux reprises – par le navigateur Pierre de Karcaouët en 1839, puis par la capitaine Giulia Camassade en 2004 – mais est depuis portée disparue. Ces derniers y ont rencontré les Moani, une tribu matriarcale avec ses traditions et ses légendes, qui cherchent à réconcilier leur volcan et la Terre. Dans l'esprit du récit d'exploration, cette histoire prend forme à travers une installation rassemblant des photos, dessins, cartographies et autres archives qui documentent l'île fictive. Certains sont fabriqués de toutes pièces par l'artiste mais d'autres sont vrais – la langue est, par exemple, empruntée à la Polynésie. Si bien qu'Aurélien Mauplot sème le doute en nous, tissant sa fiction de réel jusqu'à la rendre plausible. Cette œuvre interroge la manière dont nous fantasmons ces territoires lointains et invisibles, vus comme des paradis perdus.



Aurélien Mauplot, *Moana Fa'a'aro - Composition naturaliste*, 2018-2023. Installation, documents et objets divers, dimensions variables. Vue de l'exposition « Moana Fa'a'aro, sur l'Antichtone », Lavitrine - Limousin Art contemporain & Sculptures (LAC&S), 2017. © Adagp, Paris, 2023.

*Tant que les fleurs existeront encore* traduit l'intérêt d'Alexis Foiny pour l'*Astiria rosea*. Cette fleur de l'île Maurice a disparu en 1860, il s'agit donc d'un travail de reconstitution. En se plongeant dans les archives botaniques du Muséum national d'Histoire naturelle, l'artiste a pu modéliser l'*Astiria rosea* en 3D. Il a également travaillé avec l'International Flavors and Fragrances pour recréer une odeur à cette fleur. Ses recherches sont restituées par le biais d'une installation qui donne à imaginer la plante. Mais la reconstitution contient nécessairement une part de fiction, qui comble les vides de notre connaissance sur l'*Astiria rosea*. L'arrivée des colons occidentaux sur l'île Maurice serait responsable de l'extinction de celle-ci, provoquée par l'introduction inopinée de parasites. En nous révélant la beauté d'une fleur disparue, cette œuvre nous confronte à la fragilité de la biodiversité et interroge un futur dans lequel nous continuerons irrémédiablement à modifier notre environnement.



**Alexis Foiny, *Tant que les fleurs existeront encore*, 2021. Installation, reconstruction 3D de l'*Astiria rosea*, parfum, dimensions variables. © Adagp, Paris, 2023.**

L'historien Philippe Artières a rassemblé toutes les informations possibles sur le meurtre d'un père jésuite par un soldat italien dans une rue de Rome, le 12 octobre 1925. Portant une soutane pour s'imprégner de son personnage, il reconstitue l'événement sous forme de photo-roman avec l'aide de deux photographes, Noëlle Pujol et Andreas Bolm. Son livre est à la frontière entre histoire et fiction. En élevant le jeu au rang d'outil méthodologique, il porte une réflexion sur ce qu'est le travail de l'historien et pose la question de la vérité historique. Ce texte fait écho à l'œuvre de Kent Monkman. Il éclaire également celles d'Aurélien Mauplot et d'Alexis Foiny.

## **RÈGLES**

*Le jeu nécessite deux joueurs au moins : un historien et un photographe.*

**-1-**

L'historien choisit un événement du passé étroitement lié à ses recherches. Il documente celui-ci en collectant aux archives et dans la presse une information suffisante pour identifier les lieux, les acteurs, les témoins, les paroles prononcées... Il rédige un bref récit de l'événement.

*Les joueurs se rendent sur les lieux des faits, qui constitueront le terrain du jeu.*

**-2-**

L'historien raconte au photographe l'intrigue et lui propose de photographier ce qu'il veut de ce dont il va être le témoin. Le photographe peut prendre le nombre de clichés qu'il souhaite.

**-3-**

L'historien joue le rôle du personnage de son choix et fait appel à autant de personnes qu'il a besoin pour la reconstitution.

**-4-**

Le photographe remet les images réalisées à l'historien. L'historien compose ou fait composer une sorte de photo-roman historique.

Philippe Artières, *Reconstitution : Jeux d'histoire*, Paris, Manuella Éditions, 2013, p. 11.

Dans cet article, Laurent Véray montre comment la fiction peut faire Histoire. On sait aujourd'hui que certaines images d'archives censées représenter des événements historiques montrent une version tronquée, si ce n'est fautive, de la réalité. L'auteur s'intéresse plus particulièrement à la Première Guerre mondiale, période pour laquelle les deux camps ont produit quantité d'images souvent mal documentées et qui ont largement été réemployées, parfois de manière erronée. Si bien que les images prises sur le terrain, les reconstitutions et les fictions se sont mêlées dans l'imaginaire collectif. Ce texte est à mettre en relation avec les œuvres de Kent Monkman et d'Aurélien Mauplot.

**Durant la période de commémoration du 80<sup>e</sup> anniversaire de l'armistice de 1918, nous avons eu droit dans les journaux et à la télévision, et c'est très bien, à toutes sortes de documents sur le sujet, souvent richement illustrés. Il est vrai que la Grande Guerre a été le premier conflit médiatisé de l'Histoire. Durant quatre ans, chez tous les belligérants, on a eu massivement recours à la photographie et au cinématographe pour représenter l'événement. Du coup, nous disposons d'une quantité d'images impressionnante. La plupart sont passionnantes et bouleversantes. Il faut donc se féliciter de la possibilité qu'il y a aujourd'hui d'accéder facilement à ces précieux documents, notamment grâce à des centres d'archives de plus en plus nombreux dans le monde, et de leur utilisation dans des publications ou des documentaires. Toutefois, lorsqu'on examine les choses avec l'œil du spécialiste, on peut s'étonner du manque de rigueur, ou des négligences, qui accompagnent fréquemment l'usage de certaines vues fixes ou animées. On sait pourtant depuis bien longtemps qu'il faut être prudent, se méfier des fausses apparences lorsqu'on se sert des images. Plusieurs recherches ont prouvé, il y a déjà quelques années, que la connaissance ou la mémoire que l'on a de divers événements historiques à travers des images plus ou moins symboliques, relèvent parfois d'une représentation tronquée, voire falsifiée de la réalité<sup>1</sup>. Les manipulations par l'image, sous toutes les formes, sont monnaie courante depuis que la photographie et le cinéma existent. On se souvient des cas les plus significatifs, notamment des photomontages d'Eugène Appert montrant « les otages fusillés » pendant la Commune; des actualités reconstituées par Georges Méliès, Edison, ou Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet pour la firme Pathé; des clichés truqués ou retouchés, des fausses séquences d'actualités des régimes totalitaires essayant de recomposer l'Histoire à leur convenance<sup>2</sup>. [...]**

**Or en ce qui concerne 1914-1918, si l'on s'en tient aux articles de presse et aux productions audiovisuelles récentes, force est de constater que plusieurs images utilisées n'ont pas été soumises à la même critique, interne et externe, que n'importe quelle autre source. Encore**

une fois, car le phénomène n'est pas nouveau, on a choisi des photographies ou des plans cinématographiques prétendument authentiques sans se soucier de leurs origines, sans prendre toutes les précautions nécessaires. On peut ainsi relever plusieurs cas de supercheries, il est vrai le plus souvent involontaires. Un premier exemple emblématique est celui d'une photographie titrée *Mort d'un poilu à Verdun*, publiée en format 13×18 par le très estimable quotidien *Le Monde*, le mercredi 4 novembre 1998, dans le cadre d'une série d'articles, par ailleurs tout à fait intéressante, intitulée *La mémoire de la Grande Guerre*. Le cliché en question est présenté comme ayant été pris par un opérateur allemand en 1916. Il montre de face, en légère plongée, pendant un assaut, un soldat français touché par une balle, alors qu'on distingue derrière lui ses camarades qui continuent leur progression dans le *no man's land*. En réalité, cette photographie, *a priori* saisissante, est un faux. Il s'agit d'un photogramme du film de fiction de Léon Poirier *Verdun visions d'Histoire* datant de 1928, qui fut tiré en héliogravure et reproduit à l'époque de la sortie du film dans une brochure publicitaire éditée par Jules Tallandier. De toute évidence, les auteurs de l'article l'ignoraient, comme le centre d'archives d'où provient le document. Celui-ci a d'ailleurs été reproduit auparavant à plusieurs reprises dans des manuels scolaires et des ouvrages historiques tout à fait sérieux<sup>3</sup>. Ce constat d'imposture involontaire en décevra sans doute plus d'un car la composition est belle, dynamique, stupéfiante, dotée d'une force tragique. En outre, l'instantané renvoie, dans l'imaginaire collectif (et notamment dans l'imaginaire de ceux qui l'utilisent) à une autre vue, très connue, également exceptionnelle et puissante, montrant elle aussi un combattant frappé de plein fouet par une balle : le républicain espagnol photographié par Robert Capa en 1936. Une image n'est pas toujours celle que l'on croit...

1 Cf., à ce propos, Gérard Le Marec, *Les Photos truquées : un siècle de propagande par l'image*, Paris, Éditions Atlas, 1985.

2 Cf. Alain Jaubert, *Le Commissariat aux archives : les photos qui falsifient l'histoire*, Paris, Édition Bernard Barrault, 1986.

3 C'est le cas dans Jay Winter, *La Première Guerre mondiale : l'éclatement d'un monde*, Paris, Bruxelles, Montréal, Zurich, Sélection du Reader's Digest, 1990, p. 122-123.

Laurent Véray, « Les faux qui font l'histoire », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 63, juillet-septembre 1999, p. 147-150.

Dans cet article, Christian Lagarde s'intéresse aux « hybrides linguistiques », c'est-à-dire aux individus qui mêlent plusieurs langues. À travers l'exemple du dialecte *melandjao* – mélange d'espagnol, de catalan et de français qui s'est formé dans les années 1960 suite à l'arrivée dans le Roussillon de migrants économiques venus du sud de l'Espagne –, il montre comment la conception de langue, par l'acceptation ou le rejet de son hybridation, est intrinsèquement liée à celle de l'identité. Ce texte éclaire les démarches de Katia Kameli et d'Alice Brygo.

**Le discours hybride et ses porteurs sont répréhensibles, du fait même qu'ils ne répondent pas à une conception du monde et des hommes en forme de série biunivoque : un locuteur, une langue, un peuple, une nation, un État. Ce locuteur-là est à cheval sur deux langues, et par voie de conséquence sur tous les autres référents mentionnés. Il attende potentiellement à la conception unitaire qui est faite du peuple, de la nation et de l'État, et se révèle en cela suspect parce que potentiellement dangereux, facteur d'instabilité. Et il est en quelque sorte sommé de choisir son camp. [...]**

**Dans *Mille plateaux* (1980), Deleuze et Guattari opposent deux conceptions de l'identité : l'identité-racine et l'identité-rhizome. [...] La racine est unique, elle nous assigne de manière définitive une série de caractéristiques qui nous définissent et qui font de chacun un membre d'une communauté qui se dessine de la même manière. Il s'agit d'une identité fermée, donc solide et opposable selon un critère d'appartenance ou non au groupe, en permettant de dessiner les contours d'un nous face à eux. [...]**

**L'identité-rhizome, contrairement à la racine, est multiple, à la manière des radicelles, et elle correspond aux nombreuses identifications que peut connaître et se reconnaître l'individu. Le rhizome est aussi anarchique, possiblement contradictoire, en recombinaison constante et partant imprévisible. [...]**

**On voit bien comment l'hybride s'inscrit dans la logique du rhizome, de par sa dualité intrinsèque, le caractère contradictoire ou en tout cas inattendu, hors-norme, des éléments qu'il associe. Il n'est ni l'un ni l'autre code linguistique [...], mais bien l'un et l'autre des deux codes qu'il associe [...]. On voit bien ce que la conception en termes de racine peut avoir à lui reprocher, parce qu'il échappe à toute appartenance exclusive, et on comprend bien en quoi il peut être stigmatisé, parce qu'il ne se conforme pas à la règle, qu'il est fautif. Les normes, linguistiques ou sociales, régulent le fonctionnement des groupes. Or l'hybride (parfois partagé par des groupes) est toujours singulier par rapport à la masse, puisqu'il a vocation à être minoritaire. Il est aussi nécessairement minoré, dévalorisé par rapport à la norme.**

Dans des groupes sociaux où la fétichisation de la norme est de mise, [...] s'exerce logiquement (et avec d'autant plus de zèle) la censure et la réprobation vis-à-vis de l'atypique et du trublion qu'est l'hybride. [...] Mais tout cela n'est que réification, manipulation du réel, qui appelle en réponse une attitude de défi, de revendication d'une identité hybride: dans « *nosotros hablamos melandjao* », il y a à la fois aveu d'incompétence, d'échec dans la production linguistique pure, mais aussi la revendication collective de l'être hybride que ne peut que difficilement éviter d'être le migrant, l'immigré ou son descendant. Il ne faudrait pas, à moins d'attitude compensatoire, chercher chez lui la pureté de sang que réclament depuis toujours les essentialistes.

On voit bien en revanche comment une démarche d'acceptation du caractère rhizomique des langues et de leurs locuteurs ouvre des perspectives de *convivencia*, du vivre ensemble. Au sein même des langues, passer d'une perspective purement normative de la langue en tant que système qu'on voudrait intangible, à une perspective sociolinguistique [...] conduit à accepter l'altérité pour elle-même, la multiplicité et l'hybridité comme des faits attestés et une véritable richesse.

Tant et si bien que l'hybride en soi et sa perception constituent de puissants révélateurs des conceptions qui peuvent prévaloir ou s'affronter de l'identité. Une conception hermétique, défensive et offensive à la fois, des langues et de leurs locuteurs, propre aux nationalismes et aux impérialismes; une conception ouverte, sensible, militante, en faveur de la multiplicité et des porosités, non pas comme de possibles abâtardissements mais autant d'enrichissements, voilà les deux termes du débat, les deux blocs au combat. [...]

Christian Lagarde, « Les hybrides linguistiques comme marqueurs d'identité? », in *Revue TDFLE*, hors-série n°8, 2009, p. 8-11, [en ligne: <https://revue-tdfle.fr/articles/hors-serie-8/214-les-hybrides-linguistiques-comme-marqueurs-d-identite>]

*Les Dépossédés* est un roman de science-fiction qui a pour décor Urras, une société capitaliste violente, et sa lune Anarres, utopie fondée deux cents ans auparavant à la suite d'une révolte de dissidents en quête de liberté. Ursula Le Guin y fait évoluer Shevek, un chercheur en physique temporelle. Lorsque ses idées se mettent à dévier des opinions majoritaires, il est rejeté d'Anarres et s'exile sur Urras. Continuant d'adhérer aux idées anarchistes, il prend néanmoins conscience que la bureaucratie a immobilisé Anarres – et que ses murs l'enferment. Le physicien va tenter de réunir les habitants des deux planètes. Ce texte est à mettre en relation avec *Soum* d'Alice Brygo.

**Il y avait un mur. Il ne semblait pas important. Il était formé de pierres non taillées cimentées sans soin. Un adulte pouvait regarder par-dessus, et même un enfant pouvait l'escalader. Là où il croisait la route, il n'y avait pas de porte, il s'estompait en une simple figure géométrique, une ligne, une idée de frontière. Mais cette idée était réelle. Elle était importante. Durant sept générations il n'y avait rien eu de plus important au monde que ce mur.**

**Comme tous les murs, il était ambigu, avec ses deux côtés. Ce qui se trouvait à l'intérieur et ce qui était à l'extérieur dépendait du côté du mur d'où l'on regardait.**

**Vu d'un côté, le mur entourait un champ stérile de soixante acres appelé le Port d'Anarres. Sur ce champ se trouvaient quelques grues flottantes, une aire de lancement et d'atterrissage, trois entrepôts, un garage pour camions et un dortoir. Le dortoir paraissait solide, sale et lugubre; il n'y avait pas de jardins, pas d'enfants; presque personne n'y logeait, ni ne devait jamais y rester longtemps. C'était en fait un lieu de quarantaine. Le mur n'entourait pas seulement le terrain d'atterrissage, mais aussi les vaisseaux qui descendaient de l'espace, et les hommes qui se trouvaient à bord de ces vaisseaux, et les mondes d'où ils arrivaient, et tout le reste de l'univers. Il enfermait l'univers, laissant Anarres en dehors, libre.**

**Vu de l'autre côté, le mur entourait Anarres: toute la planète se trouvait à l'intérieur, comme un immense camp de prisonniers, coupée des autres mondes et des autres hommes, en quarantaine.**

**Quelques personnes suivaient la route jusqu'au terrain d'atterrissage, ou se tenaient à l'endroit où elle traversait le mur.**

**Des gens venaient souvent de la proche cité d'Abbenay dans l'espoir de voir un astronef, ou simplement pour voir le mur. Après tout, c'était le seul mur de démarcation sur leur planète. Il n'y avait aucun autre endroit où ils pouvaient voir un panneau disant « Défense d'entrer ». Des adolescents surtout y étaient attirés. Ils allaient jusqu'au mur et s'asseyaient dessus.**

Invitée en 2014 par le San Antonio Museum of Art au Texas, Sylvie Blocher se rend sur le site de Fort Alamo. Ce lieu historique commémore la révolution des colons américains pour l'indépendance du Texas – alors territoire mexicain – en 1836. Elle le visite avec Vasquez y Sanchez, dernier grand chef Indien de la tribu des Auteca Paguame, qui ne cesse de dire que ce que raconte le guide est faux. Elle cherche alors d'autres versions de cet événement historique mais n'en trouve aucune, et décide donc de les produire. Dans l'installation vidéo intitulée *Alamo*, l'artiste raconte quatre versions différentes de la bataille : une version officielle fournie par un guide blanc du site, une version latino-américaine, une version afro-américaine et une version indienne se côtoient. Sylvie Blocher interroge les écarts entre les vécus et les récits d'un même événement, et pointe l'intégration ou l'exclusion de certaines narrations dans le récit national américain. Cette œuvre fait écho à celle de Kent Monkman.



Sylvie Blocher, *Alamo*, 2014. Installation vidéo couleur, son, 16'9" (extrait de la vidéo)  
Collection Frac Poitou-Charentes, Angoulême. © Adagp, Paris 2023.

Dans *Les Mille et une nuits*, le réalisateur portugais Miguel Gomes s'inspire de la structure du livre du même titre mais n'en fait pas une adaptation. Composé de trois films, il oscille entre fiction et documentaire. À travers les « contes » de Shéhérazade, c'est le Portugal en crise que raconte Miguel Gomes. Avec ses scénaristes Mariana Ricardo et Telmo Churro, ils ont occupé un bureau désaffecté dans un centre commercial de Lisbonne. Ils y ont recueilli des faits divers marquants, qu'ils ont ensuite mêlés à la fiction pour dépeindre l'austérité vécue par les Portugais. Dans cette scène, Shéhérazade est Maria. Avec Luis, le syndicaliste, ils organisent « Le Bain des Magnifiques » : chaque 1<sup>er</sup> janvier, les habitants d'Aveiro se réunissent pour aller se baigner ensemble dans l'océan. C'est un rituel « pour affronter les misères de l'année qui se profile ». Il a été difficile de l'organiser cette année, mais ils y sont parvenus, et le premier film se conclut sur cette joie collective. Ce film est à associer aux œuvres de Katia Kameli et d'Alice Brygo.



Miguel Gomes, *Les Mille et une nuits* [*As 1001 Noites*], 2015. Film couleur, son, 6 h 21 (2 h 05, 2 h 11, et 2 h 05). © Shellac.

Dans plusieurs films des années 1980, on trouve mention d'un même pays fictif: le Val Verde. Inventé par le producteur et cinéaste américain Steven E. De Souza, celui-ci a ensuite été réinvesti par Joel Silver. Sorte de pays générique, le Val Verde permet aux réalisateurs étasuniens d'éviter tout impair diplomatique avec les États d'Amérique latine ou centrale. Cette île apparaît pour la première fois dans le film *Commando*, en 1985, puis dans des sagas comme *L'Arme fatale*, *Die Hard*, *Predator*, *Alien*... De Souza l'utilise même dans l'univers de la bande dessinée, y situant les aventures de *Sheena, reine de la jungle*. Il décrit l'endroit comme «une forêt tropicale mystérieuse inexplorée, et un mélange de cultures anglo-espagnoles, africaines, créoles et indigènes<sup>1</sup>». Cette référence fait écho à *Moana Fa-a-aro* d'Aurélien Mauplot.

1 Dave Richards, «Return of the Queen: de Souza Talks "Sheena"», CBR.com, 7 janvier 2008 ([www.cbr.com/return-of-the-queen-de-souza-talks-sheena/](http://www.cbr.com/return-of-the-queen-de-souza-talks-sheena/)).



Arnold Schwarzenegger in Mark L. Lester, *Commando*, 1985. Film, couleur, son, 1h30 min. © 20th Century Fox.

*Power Plants* est une installation multimédia qui donne à voir des plantes futuristes. Hito Steyerl a utilisé une intelligence artificielle, qu'elle a chargée de prédire la prochaine image de sa vidéo. Elle s'est inspirée du paysage végétal environnant les Galeries Serpentine où elle exposait, et a demandé à l'IA d'imaginer des plantes 0,04 seconde dans le futur. L'artiste a également ajouté des citations fictives et des descriptions spéculatives des plantes. Elle les dote de propriétés médicinales, écologiques et même politiques. « Power plant » signifie centrale électrique en anglais – Hito Steyerl retourne cet emblème de la modernité industrielle en le réemployant pour donner du pouvoir aux plantes. Elle imagine un jardin capable de s'épanouir sur les ruines du monde capitaliste. Cette œuvre est à mettre en relation avec *Tant que les fleurs existeront encore* d'Alexis Foiny.



Hito Steyerl, *Power Plants*, 2019. Installation, structures d'échafaudage en acier inoxydable, panneaux LED, boucle vidéo multicanal (couleur, muet), dimensions variables.  
© Andrew Kreps Gallery / Esther Schipper Gallery. Photo © readsreads.info.



# Médias dérivés

En 1969, l'artiste américain Allan Kaprow propose avec *Hello* une émission interactive en direct. Il met ainsi en question le modèle du *broadcasting*, qui consiste à envoyer un message à sens unique, depuis un point centralisé vers des millions de spectateurs/récepteurs. En 2019, Hugo Dumont et Anthony Vernerey créent *Alètheia*, une installation faite d'impressions laser et de sérigraphies sur planches en bois qui met au jour le pouvoir et le contrôle exercés par les réseaux sociaux tels qu'Instagram. Dans un texte écrit pour le catalogue de l'exposition « Réseaux-Mondes » (2022), Yves Citton montre justement comment l'utopie d'un échange horizontal entre pairs, portée par les prémices d'Internet, a laissé place à un modèle économique vertical. Ces dispositifs médiatiques dépendent en effet pour leur financement de la publicité, ce qui, au-delà des messages publicitaires, implique la collecte des données personnelles et le placement de produits. C'est aussi ce modèle qui a permis l'émergence des chaînes du câble et de leurs séries. *Mad Men*, dont Regine Kalle extrait une image emblématique, condense ces paradoxes puisqu'elle met en scène le quotidien d'une agence de publicité des années 1960 et sa raison d'être : modeler

les attitudes sociales des consommateurs. Loin d'être de simples objets de distraction, les séries peuvent offrir, selon les chercheurs en sciences politiques Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « une pluralité de mondes comme autant de communautés, comme autant de "et si" qui décalent le monde sensible et s'en affranchissent, pour dire ce qu'il pourrait être ».

Une fois posé ce cadre très large, il est nécessaire de saisir chaque image médiatique – qu'elle provienne, comme le soulignait Jean Baudrillard, d'une vidéo, d'un écran interactif, d'une application multimédia, d'Internet ou d'un dispositif de réalité virtuelle – dans ses usages et dans sa signification propre. Toutes les stratégies de déraillement mises en place par les artistes de l'exposition – qu'il s'agisse du jeu télévisé avec Sylvie Ruault, du *live* dans l'industrie musicale avec Étienne Charry, de l'événement avec Alice Brygo ou de l'imaginaire véhiculé par Disneyland avec Jordan Roger – produisent un renversement et nous invitent à remettre en cause nos croyances et nos représentations culturelles. De ce point de vue, nous sommes tous des Truman/Jim Carrey en puissance, ayant le désir de s'extraire de ce monde d'apparences.



Hugo Dumont et Anthony Vernerey forment le duo Aletheia. Leur formation et leur pratique du graphisme les amènent à mobiliser le vocabulaire de la communication afin de questionner l'économie numérique. Ils créent une fiction: un réseau social qui, comme les autres, fonctionne grâce à la participation de ses membres. Derrière le modèle économique désormais bien connu et résumé par l'avertissement « si c'est gratuit, c'est vous le produit », les deux artistes mettent à jour les questions de pouvoir inhérentes à ces nouvelles « institutions » qui façonnent notre vie amicale, professionnelle et sentimentale. L'élaboration des règles, la censure, la gestion des données personnelles, la propriété des images deviennent des enjeux de gouvernance et de démocratie. Le registre choisi par Hugo Dumont et Anthony Vernerey est celui du décor, de l'exagération et de la parodie. Tout est manifestement faux mais cette fiction sert pourtant à dire le vrai.



**Aletheia (Hugo Dumontet & Anthony Vernerey), *Welcome to Alètheia*, 2019. Techniques mixtes. Vue d'ensemble © Anthony Vernerey et Hugo Dumont. Photo © DR.**

Alice Brygo a recours dans son œuvre à deux écritures cinématographiques souvent considérées comme antinomiques: le documentaire et le fantastique. Cette approche originale lui permet d'aborder des questions sociétales, notamment les identités de genre, l'histoire postcoloniale ou le collapse environnemental, en utilisant des métaphores. Dans *Soum* (2021), c'est une banque en ruines, dans *Mal des ardents*, c'est l'épidémie médiévale provoquée par l'ergot de seigle. Elle était également appelée « peste de feu » le malade ayant l'impression d'être dévoré de l'intérieur par d'intenses sensations de brûlures. Ce feu intérieur fait écho à l'incendie de Notre-Dame de Paris. L'artiste, présente sur place, avait filmé la foule sidérée et c'est à partir de cet enregistrement qu'elle a élaboré son installation vidéo. Aux prises de vues réelles, Alice Brygo a ajouté un plan séquence en photogrammétrie – une technique qui permet de modéliser des photographies en trois dimensions – faisant basculer l'évènement médiatique dans un récit où se mêlent étrangeté visuelle et violence des propos liés à la recherche d'un bouc émissaire.



**Alice Brygo, *Mal des ardents*, 2022 (extrait de la vidéo). Installation vidéo HD en boucle, 15 min. © Alice Brygo.**

À la fois plasticien et compositeur, Étienne Charry a mené une carrière scénique de musicien professionnel entre 1983 et 2002. D'abord au sein du groupe Oui Oui, cofondé avec Michel Gondry, puis en créant deux albums solo produits par le label Tricatel.

*Catalogue* lui permet de réunir l'univers des arts plastiques et celui des musiques actuelles. Ce label fonctionne comme une collection de groupes fictifs, dotés chacun d'un nom décalé, d'une identité graphique et d'un look vestimentaire, mais d'un seul titre, composé par Étienne Charry lui-même. En important dans l'industrie musicale le concept de « pièce unique », propre aux arts visuels, l'artiste questionne les notions d'originalité et de valeur.

Pour redoubler ce trouble entre simulacre et création, ces groupes donnent des concerts sous la forme de performances au cours desquelles des non-musiciens interprètent en playback leur titre unique. Le recours explicite aux codes et à l'esthétique des émissions télévisées des années 1970 et 1980, telle *Top of the Pops*, dévoile tout ce qui relève de la mise en scène dans l'authenticité fabriquée du « nouveau groupe », du « nouveau son » – raisons d'être de l'industrie musicale.



Étienne Charry, *Catalogue*, tournage à l'abbaye de Maubuisson le 26 mars 2022. © Étienne Charry. Photo © DR.

Regine Kolle peint, fait des films d'animation et réalise de grands dessins muraux. Son style naît de la rencontre de deux répertoires : l'imagerie contemporaine des médias – cinéma, télévision, jeux vidéo, mangas – et divers styles picturaux du XX<sup>e</sup> siècle – expressionnisme abstrait, pop art, *street art*, *bad painting*. Regine Kolle transforme ces images-sources, lisses et brillantes, par un dessin hésitant, des toiles non apprêtées et des aplats de peinture. Parmi ces multiples emprunts, les personnages féminins sont omniprésents. Ici, il s'agit de la célèbre Betty Draper, épouse de Don Draper, figure centrale de l'agence Sterling Cooper Advertising dans la série *Mad Men*. Dans le titre de l'œuvre, le terme *Betrayal* (« Trahison » en français) renvoie d'abord aux infidélités mutuelles de Betty et de Don Draper, mais se réfère également à l'attitude du psychanalyste qui téléphone à Don Draper après les séances avec Betty, brisant la déontologie médicale. Le mensonge et les faux-semblants sont précisément le motif principal de la série, mise en abyme de l'activité propre à une agence de publicité.



Regine Kolle, *Betty Draper, The Betrayal*, 2018. Huile sur toile, 150×300 cm. © Adagp, Paris 2023. Photo © Regine Kolle

La sculpture *Burn Them All* représente un château dont le modèle fictif serait à chercher dans les films et les séries Disney. L'œuvre de Jordan Roger s'y conforme par les couleurs et par les formes mais les flammes qui dévorent murs et toits indiquent qu'il s'agit ici non pas de reproduire mais de déconstruire. Le titre *Burn Them All* (« Brûlez-les tous ») fait référence à la série *Games of Thrones* et au roi fou, Aerys II Targaryen, qui prononce avant de mourir cette phrase emphatique. En mettant en contact deux des plus grandes mythologies des écrans contemporains, Jordan Roger invite à s'interroger sur la notion de violence. La violence explicite et omniprésente de *Games of Thrones* vient ainsi révéler la violence implicite et symbolique que Disney exerce à travers les stéréotypes de genre. Il s'agit d'interroger comment cet imaginaire peut amener à la discrimination et à l'exclusion, particulièrement des personnes queer. En ce sens, l'incendie est peut-être moins un geste qui détruit qu'un récit qui soigne.



Jordan Roger, *Burn Them All*, 2022. Faïence cuite et émaillée, 100 éléments, 150×200 cm. © Jordan Roger. Photo © DR.

Depuis plusieurs années, Sylvie Ruaulx trouve son matériau artistique dans le monde de l'entreprise, plus précisément dans les ateliers industriels et dans les chaînes de fabrication. Ce sont les chutes, les purges d'extrusion, les rebuts, les malfaçons qui l'intéressent. Le geste de l'artiste est ici un geste d'élection qui isole l'objet de son environnement. La manière de le montrer, seul ou hybridé avec un autre objet, de profil ou de face, sur un socle ou dans une vitrine, fait passer le *by-product* industriel du statut de déchet à celui de forme artistique. Sylvie Ruaulx développe également son travail sur la monstration dans des installations sollicitant le plus souvent la participation des spectateurs, que ce soit par le déplacement, le toucher ou la manipulation. À mi-chemin entre le *Schmilblic*, une émission animée par Guy Lux en 1969-1970, et les programmes de télé-achat, l'« exposition télévisuelle » de Sylvie Ruaulx retourne les codes du jeu télévisé. Il ne s'agit plus de gagner de l'argent ou de la notoriété, mais d'utiliser l'intelligence collective afin d'analyser une forme et de retrouver son usage.



Sylvie Ruaulx, *Le Similiblic*, 2016. Exposition télévisuelle, auditorium du MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 27 mai 2016. 9 émissions postées chaque semaine sur YouTube et Vimeo en mai 2016 (extraits d'une des vidéos). Production TV, MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2023

Ce que montrait bien Alexander Galloway [en 2004], c'était que la liberté d'échanges horizontaux et réciproques rendue possible par l'Internet n'était pas dénuée d'une nouvelle forme de pouvoir et de contrôle, se situant justement au niveau des protocoles de fonctionnement et du formatage technique des données, qui impliquaient une autre forme (certes minimale) de standardisation et d'homogénéisation. Comme l'ont développé Alexander Galloway et Eugene Thacker dans *The Exploit* [2007], qui se voulait justement une théorie des réseaux, et comme vient de l'analyser plus amplement, avec un recul de dix ans, le livre majeur de Benjamin Bratton, *The Stack* [2016], cette horizontalité décentralisée du premier Internet ne doit pas occulter de nouvelles relations de verticalité qui se sont reconstituées au sein de ce réseau des réseaux.

L'Internet de 2021 est, en effet, très différent de celui de l'an 2000, principalement du fait de la montée en puissance de quelques plateformes devenues quasiment monopolistiques, qui induisent une re-centralisation des réseaux de communication, sans pour autant aucunement revenir au système de *broadcasting* du siècle précédent. C'est comme un empilement (un *stack*) de six couches superposées (Terre, *Cloud*, Ville, Adresse, Interface, Utilisateur) qu'il faut analyser les régimes de souveraineté qui s'enchevêtrent au sein d'un réseau des réseaux qui peut très bien être décentralisé à un certain niveau (utilisateurs), tout en étant très centralisé à un autre (les plateformes du *Cloud*, le petit nombre de logiciels qui assurent nos interfaces). [...]

La première ambivalence de ce réseau des réseaux qu'est notre Internet actuel consiste donc à nous offrir un espace protégé de communication jouissant d'une accessibilité, confidentialité, fidélité, volume, vélocité, portée, persistance, explorabilité absolument inédits, tout en instaurant des modes et des appareils de capture tout aussi inédits de nos comportements, de nos attentions individuelles et de nos

**intelligences collectives. Les questions à se poser ici concernent les distinctions à faire entre les dynamiques décentralisées et les régimes de pouvoir re-centralisateurs, qui opèrent toujours différemment selon les couches du Stack où se situe l'analyse.**

**Yves Citton, « Ambivalences des réseaux: digitalités vectorialistes et doigtés pollinistes », in *Réseaux-Mondes*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022, p. 140-142.**

La rationalité et la suppression des affects pour assurer le bonheur de tous. Tel est le credo auquel adhère D-503, le narrateur de cette société du futur. Dans ce roman dystopique de 1920, Evgueni Zamiatine décrit un État où même la sexualité est gérée par la collectivité. C'est aussi le seul moment où il est autorisé de baisser les persiennes. Les immeubles sont en effet en verre et les citoyens sous le regard permanent des autres. Cette transparence prendra la forme de la menace dans *1984* de George Orwell et son célèbre "Big Brother vous regarde" et du conformisme social dans le projet *Aletheia*.

**Quel plaisir j'ai eu, ensuite, à écouter notre musique actuelle. (On nous en a donné un exemple à la fin — pour le contraste.) Ces séries cristallines infinies qui sans cesse s'éloignent et se rapprochent par degrés chromatiques — ces accords conclusifs selon les formules de Taylor et de Maclaurin; les avancées à l'unisson, carrées et solides, du théorème de Pythagore; la tristesse des mélodies d'un mouvement oscillatoire amorti; les rythmes vifs, entrecoupés par des discontinuités de Fraunhofer — analyse spectrale des planètes... Quelle grandeur! Quelle cohérence définitive! Comme elle est misérable, cette musique des anciens, une musique fantasque, qui n'admet comme règle que son caprice sauvage...**

**Comme à l'habitude, nous sommes tous sortis de l'amphithéâtre dans l'ordre, en rangs par quatre. J'ai aperçu la silhouette familière pliée en deux, je me suis incliné avec déférence.**

**L'aimable O serait là dans une heure. Je me sentais agréablement et utilement ému. Une fois rentré, vite, je suis passé au contrôle, j'ai tendu au surveillant mon billet rose, en échange de mon autorisation à baisser les stores. Elle ne vaut que pour les jours sexuels. Sinon, entre nos murs transparents, comme tissés d'air étincelant, nous vivons à la vue de tous, toujours inondés de lumière. Nous n'avons rien à nous cacher les uns aux autres. De plus, cela allège le travail noble et pénible des Gardiens. Sans quoi, qui sait ce qui pourrait arriver. Il se peut que les habitations des anciens, bizarres et opaques, aient engendré chez eux cette triste psychologie cellulaire. "Ma (sic) maison est ma forteresse" – quelle idée!**

**À 22 heures, j'ai baissé les stores – et au même moment O est entrée, un peu essoufflée. Elle m'a tendu sa bouche rose – et son billet rose. J'ai arraché le billet de la souche – et n'ai pu, jusqu'au tout dernier moment – 22 h 15 –, m'arracher à sa bouche rose.**

Dans *Simulacre et simulations*, Jean Baudrillard cherche à analyser comment l'existence des mass-médias transforme notre rapport au réel. La fécondité de ses analyses, et leur grande postérité tient sans doute à l'articulation entre approche philosophique et approche sociologique. Cette dernière lui fait notamment accorder autant d'importance à l'émission qu'à la réception du message. Pour Jean Baudrillard, l'information télévisée est emblématique car l'image vidéo procure un effet de réel alors même que les dispositifs utilisés (cadrage, montage, commentaire audio,..) « produisent » la réalité et la mettent en scène. On peut mettre en lien ces réflexions avec la manière dont Alice Brygo s'empare de l'incendie de Notre-Dame dans *Mal des Ardents* (2022).

**Partout la socialisation se mesure par l'exposition aux messages médiatiques. Est désocialisé, ou virtuellement asocial celui qui est sous-exposé aux media. Partout l'information est censée produire une circulation accélérée du sens, une plus-value de sens homologue à celle, économique, qui provient de la rotation accélérée du capital. L'information est donnée comme créatrice de communication, et même si le gaspillage est énorme, un consensus général veut qu'il y ait cependant au total un excédent de sens, qui se redistribue dans tous les interstices du social – tout comme un consensus veut que la production matérielle, malgré ses dysfonctionnements et ses irrationalités, débouche quand même sur un plus de richesse et de finalité sociale. Nous sommes tous complices de ce mythe. C'est l'alpha et l'oméga de notre modernité, sans lesquels la crédibilité de notre organisation sociale s'effondrerait. Or, le fait est qu'elle s'effondre, et pour cette raison même. Car là où nous pensons que l'information produit du sens, c'est l'inverse.**

**L'information dévore ses propres contenus. Elle dévore la communication et le social. [...]**

**Au lieu de faire communiquer, elle s'épuise dans la mise en scène de la communication. Au lieu de produire du sens, elle s'épuise dans la mise en scène du sens. Gigantesque processus de simulation que nous connaissons bien. L'interview non directif, la parole, les téléphones d'auditeurs, la participation tous azimuts, le chantage à la parole: « Vous êtes concernés, c'est vous l'événement, etc. » De plus en plus l'information est envahie par cette sorte de contenu fantôme, de greffe homéopathique, de rêve éveillé de la communication. Agencement circulaire où on met en scène le désir de la salle, anti-théâtre de la communication, qui, comme on sait, n'est jamais que le recyclage en négatif de l'institution traditionnelle, le circuit intégré du négatif. Immenses énergies déployées pour tenir à bout de bras ce simulacre,**

**pour éviter la désimulation brutale qui nous confronterait à l'évidente réalité d'une perte radicale du sens. [...]**

**Ainsi, aussi bien la communication que le social fonctionnent-ils en circuit fermé, comme un *leurre* – auquel s'attache la force d'un *mythe*. La croyance, la foi en l'information, s'attache à cette preuve tautologique que donne le système de lui-même en redoublant dans les signes une réalité introuvable.**

**Mais on peut penser que cette croyance est aussi ambiguë que celle qui s'attachait aux mythes dans les sociétés archaïques. *On y croit et on n'y croit pas*. On ne se pose pas la question. « Je sais bien, mais quand même. » Une sorte de simulation inverse répond dans les masses, chez chacun de nous, à cette simulation de sens et de communication où nous enferme ce système. À la tautologie du système il est répondu par l'ambivalence, à la dissuasion il est répondu par la désaffection, ou par une croyance toujours énigmatique. Le mythe existe, mais il faut se garder de croire que les gens y croient: c'est là le piège de la pensée critique, qui ne peut s'exercer que sur un pré-supposé de naïveté et de stupidité des masses.**

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 120-122.

Antoine Faure et Emmanuel Taïeb,  
« Les “esthétiques narratives” : l’autre réel  
des séries », 2015.

Antoine Faure et Emmanuel Taïeb sont deux chercheurs en sciences politiques. Leur analyse des séries est irriguée par la relation au pouvoir, la question de la communauté et le couple conceptuel utopie/dystopie. En s’émancipant de l’idée selon laquelle ces productions seraient des miroirs de la société américaine, ils découvrent le jeu sur la temporalité permis par ces nouveaux schèmes narratifs. Le rapport ambivalent à la réalité qu’ils décrivent ici fait écho à la déconstruction de l’image si lisse de *Mad Men* que Regine Kolle opère dans son tableau *Betty Draper, The Betrayal* (2018).

Cette présence du politique et du social a évidemment intéressé les politistes et les sociologues, le plus souvent dans une perspective spéculaire et « mimétique », où le réel figuré dans la série se donnerait à voir sans médiation, et serait susceptible immédiatement d’une analyse de sciences sociales. Ces analyses entrent alors dans ce que Rancière appelle la fable de « la fiction d’une *non-fiction* du cinéma ». [...] La force des séries contemporaines, et sans doute une des explications de leur succès critique et public, est qu’elles donnent à voir des univers plausibles, séduisants, décalés, où « l’effet-réalité » n’est que le moyen de rendre ces univers familiers. Comme l’écrit Jean-Pierre Esquenazi : « Le “réalisme” finalement ne constitue qu’une procédure parmi d’autres pour évoquer symboliquement le réel. Elle consiste à proposer (ou prétend proposer) une représentation globalement exacte d’un monde réel, tout en insérant une structure narrative inventée. »

Dans la même veine, André Bazin ne disait-il pas que le cinéma offrait un monde qui s’accordait à nos désirs ? C’est exactement ce que font les séries contemporaines, et cette idée du désirable est à prendre au sérieux. Car l’esthétique narrative des séries offre une pluralité de mondes comme autant de communautés possibles, comme autant de “et si” qui décalent le monde sensible et s’en affranchissent, pour dire ce qu’il pourrait être. Des mondes où un professeur de chimie peut devenir baron de la drogue (*Breaking Bad*), où un policier peut inventer une enclave de libre circulation de la drogue (*The Wire*), où le corps est une matière indéfiniment transformable (*Nip/Tuck*), où le fantastique affleure à la lisière des territoires habités (*Twin Peaks*, *True Blood*, *True Detective*).

[...]

Une dernière inflexion des séries contemporaines touche à leur temporalité, à la fois temporalité sérielle interminable, à l’image du temps réel, où rien ne se clôt jamais bien qu’elle soit généralement auto-conclusive ; et temps alternatif, uchronique, qui est celui des autres possibles, et des expérimentations collectives et individuelles. Le temps des personnages n’est plus univoque. Ils sont traversés par des vies parallèles, des moments rêvés, comme dans les romans de

**Philip K. Dick, où *flash-back* et *flash-forward* peuvent être mensongers, où le corps paraît hanté par la chute de l'ancien monde (*The Leftovers*), désireux de s'abstraire des pesanteurs (plongées dans l'intériorité du héros dans *Les Soprano* ou *Dr House*), ou déjà mort au monde, d'une manière ou d'une autre (*Six Feet Under*, *Lost*). Des lieux, des groupes et des personnages hors temps, ou dans un temps figé et figeant, qui à la fois accueille l'action et la bloque. Comme l'écrit Philippe Mangeot: « Le temps des séries résulte des modalités conjointes de la répétition et de l'insistance, du surplace et de la poursuite: c'est un temps dischronique et dépressif. » Témoins de leur temps, les séries jouent par leurs temporalités sur la relation passé, présent, futur: elles convoquent la mémoire du réel tout en s'inventant un passé propre; elles s'inscrivent dans des débats actuels tout en les pervertissant, elles proposent des utopies, tout en les discréditant.**

Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Les "esthétiques narratives": l'autre réel des séries », *Quaderni*, n° 88 (*Les séries, politique fiction*), automne 2015, p. 9-10 et 13.

En prenant pour cadre et pour sujet le parc de loisirs de Disneyland Paris, à Marne-la-Vallée, le cinéaste s'interroge sur les motivations et le destin des 45 000 visiteurs qui convergent chaque jour vers cette même destination. « Que sont-ils devenus ? », se demande-t-il, « personne n'a l'air de s'en inquiéter » ... Et pourtant, c'est l'occasion pour Arnaud des Pallières de rappeler en ouverture l'inquiétante fable du joueur de flûte de Hamelin : l'histoire raconte comment un jeune homme fut appelé, un jour, dans un village infesté de rats. Avec son pipeau, il produisit un son si strident qu'il les fit tous ressortir et les dirigea vers le fleuve où ils se noyèrent. Mais la population ne jugea pas utile de le payer pour une tâche apparemment si facile. Plus tard, l'homme revint avec sa flûte et produisit une mélodie si envoûtante que tous les enfants du village le suivirent jusqu'à une caverne sous la montagne d'où ils ne revinrent jamais. Ce conte, livré sans autre résolution, oriente le reste du récit, raconté à la première personne (la voix off est celle de l'auteur). Au répertoire classique de Walt Disney, Arnaud des Pallières superpose d'autres histoires, d'autres mythes, pour s'approprier le lieu et produire un discours disjonctif. *Disneyland, mon vieux pays natal*, comme ses autres films, puise dans la matière propre au documentaire et dans le commentaire d'une situation (elle-même traversée de citations et d'emprunts plus ou moins révélés ou détournés), déplace le récit dans le champ de la fiction et, par le détour de la fable, entend libérer une « puissance de vérité ». Une méthode de travail que résume Jean-Pierre Rehm : « Jouer ainsi la fiction d'un réel reconstruit contre l'effet de croyance induit par le documentaire, flanqué de son insupportable cortège d'alibis frelatés [...], la construction de l'après-coup contre le supposé vrai du live. »

Arnaud des Pallières donc, au pays de Mickey, adopte les conditions d'un visiteur ordinaire : il s'immerge pareillement dans « l'univers du merveilleux », rencontre ses semblables, teste les mêmes attractions. Il prend acte des différentes situations proposées, n'aborde pas ses personnages sous l'angle de la caricature ou du burlesque, et multiplie les séquences pour considérer Disneyland, sans ironie, dans sa globalité et sa complexité (monde du spectacle, du travail,

du souvenir, du mythe de l'enfance, du rêve et de son aliénation...). [...] Face à ce conditionnement, Arnaud des Pallières comble le déficit des contes vampirisés par la firme, laquelle, selon lui, a « transformé en rêve ce qui avait valeur de cauchemar cathartique », et en rappelle quelques fantômes qui en ont été évincés (la maladie, la tristesse, la mort...). Son film dresse plus globalement le constat d'un choix de civilisation, en évitant l'écueil d'une critique frontale de la société du spectacle. Sous l'œil de sa caméra, Disneyland se réveille à l'arrivée des premiers visiteurs et s'endort comme la Belle au Bois dormant à leur départ. Dans cette intersection, Arnaud des Pallières produit un défilement d'images dont les variations et les ruptures se calquent sur le chaos urbain (les poussettes arrivent, les barrières se lèvent, les wagonnets s'ébranlent, la parade défile) et rythment la stimulation que l'endroit est censé produire. Dans ce mouvement discontinu, Arnaud des Pallières rapporte à l'écran une saturation de signes qu'il accélère, répète, écrase parfois sans distance, pour pousser à bout la facticité de ce décor de cinéma grandeur nature. Par cette amplification des formes, il met à nu son sujet et fait surgir le vide (la vérité) qu'il dissimulait. [...] Disneyland est notre pays natal à tous, conclut Arnaud des Pallières, un pays où nous sommes un peu comme des enfants et pris comme des rats, envoûtés par la même musique.

Claire Jacquet, « Disneyland mon vieux pays natal », *Trouble*, n° 1, hiver 2002, p. 89-91.

Un homme, interprété par Jim Carrey, est le héros malgré lui d'une émission de télé-réalité diffusée 24 heures sur 24 : le *Truman Show*. Dans le studio de télévision, les moniteurs transmettent les images des cinq mille caméras qui font de la vie ordinaire de Truman Burbank un spectacle grand public. L'analogie avec l'allégorie de la caverne est bien sûr volontaire. L'économie de l'émission reposant sur le placement de produits, les objectifs commerciaux nourrissent l'humour mais aussi la dimension critique du film. C'est d'ailleurs l'insistance des membres de sa famille – des acteurs salariés par la chaîne – à vanter les marques qu'ils utilisent qui amène Truman à douter du monde qui l'entoure. Ce questionnement, transposé à la vie numérique, éclaire le projet *Altheia*.



Peter Weir, *The Truman Show*, 1998. 103 min (extrait du film). © Paramount Pictures.

*Hello* questionne le modèle très vertical de la télévision des années 1960, qui se résume à un centre émetteur et des spectateurs-récepteurs. Grâce à un dispositif composé de cinq caméras et vingt-sept moniteurs, Allan Kaprow connecte en temps réel des groupes de personnes situés dans trois lieux publics de Boston, aux États-Unis: l'aéroport, un hôpital et une vidéothèque. Chaque participant peut se signaler à la caméra d'un « Hello, I see you » lorsqu'il reconnaît sa propre image ou celle d'un ami. Comme chez Sylvie Ruault (*Le Similiblic*), le recours au collectif et à la participation est une stratégie de résistance face au formatage du médium télévisé.



Allan Kaprow, *Hello*, 1969, extrait de *The Medium is the Medium*, 1969, émission de télévision réalisée avec d'autres artistes dont Nam June Paik, Otto Piene et James Seawright. Bande vidéo U-matic, NTSC, couleur, son, 30 min. Production WGBH, Boston (États-Unis). © Centre Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris.

Le cercle «ensō» symbolise dans la tradition du zen le vide, l'unité et l'infini. Traditionnellement, il est peint d'un seul trait de pinceau. En utilisant une bombe de peinture, l'artiste relie un motif spirituel à l'outil emblématique du street art, incorporant ainsi une dimension de transgression voire de vandalisme, caractéristique de son œuvre. L'association de la tête de mort avec des dessins typiques de l'esthétique manga, tels le panda ou les fleurs colorées, y est également récurrente. Ce recours à des symboles de mort ou de destruction agit, chez l'artiste japonais, comme dans *Burn Them All* de Jordan Roger : un coup de bâton zen qui déclenche une critique du consumérisme et de l'industrie du divertissement.



Takashi Murakami, *Ensō Tea Room* (détail), 2015. Acrylique sur toile, 141 × 120 cm.  
© Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co. Photo © DR.

Ce manga des années 1972-1979, dont l'intrigue est située à Versailles, donne le premier rôle à une femme qui prend une identité d'homme (Lady Oscar) et devient officier de la garde de Marie-Antoinette. Son immense succès a contribué à faire du style de Riyoko Ikeda, caractérisé par des formes géométriques complexes, des couleurs saturées et des expressions faciales marquées, un canon esthétique très largement repris dans la production japonaise des décennies suivantes. En 1979, Jacques Demy en a fait une adaptation cinématographique. En reproduisant sur les murs des silhouettes de manga, Regine Kolle rend tangible la place qu'occupe cette esthétique dans l'imaginaire contemporain.



Riyoko Ikeda, *La Rose de Versailles (Lady Oscar)*, 1972, manga édité en livre et adapté en série animée. © Riyoko Ikeda Production TMS. Photo © DR.





# Alter ego

Plusieurs artistes de l'exposition « Histoires vraies » ont recours à des alter ego pour signer tout ou partie de leur œuvre. À l'heure du métavers<sup>1</sup>, dans lequel tout un chacun peut se créer des doubles fictifs *via* les réseaux sociaux et les jeux vidéo, il est intéressant d'observer que des artistes, des écrivains ont depuis longtemps adopté cette pratique. L'alter ego a une épaisseur que n'a pas le pseudonyme : il s'incarne dans des récits, des anecdotes, des mutations sémantiques, adopte une esthétique qui lui est propre, et traduit les préoccupations de l'artiste jusqu'à se constituer en double, au point parfois d'effacer l'identité initiale de ce dernier. Véritable laboratoire de l'identité, l'alter ego est peut-être la création première de l'artiste : il permet de se décentrer, de faire des hypothèses depuis un autre « je » et d'ouvrir ainsi le champ des possibles artistiques.

Avec ses sculptures, installations et photographies, Mary Sibande met en scène Sophie, à qui elle prête son visage et son corps pour revendiquer son inscription historique dans une lignée de femmes noires exploitées et rebaptisées de noms occidentaux par les colons. Anabelle Hulaut, elle, se départit de son patronyme et s'invente

d'autres filiations : son avatar, Sam Moore, fonctionne comme une clé de lecture pour l'ensemble de son travail. Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen créent en duo et assemblent leurs noms de famille pour signer leurs œuvres Hippolyte Hentgen, une façon de mettre à distance la notion d'auteur. Sebastien Loghman se représente en Romanesco. Tel un indice de son projet esthétique, le nom de son alter ego contracte la notion de romanesque et la forme fractale<sup>2</sup> des somités fleuries du chou. Enfin, Youri Johnson revendique un statut de fiction qui recouvre complètement l'identité de son créateur, resté anonyme.

D'autres artistes présentés dans « Histoires vraies », tels qu'Étienne Charry (voir « Médias dérivés », p. 28), Véronique Hubert ou Kent Monkman (voir « Histoire et fictions », p. 11), font appel à un ou plusieurs alter ego. Mais leur démarche, toujours singulière, répond chez chacun à des enjeux spécifiques. Nous pouvons la rapprocher de celles d'auteurs et d'artistes comme Fernando Pessoa, Marcel Duchamp, Siri Hustvedt (références-textes), Eleanor Antin, Chris Marker, David Bowie, ou de collectifs activant ensemble des avatars, telle Annlee (références-images).

1 Mot-valise composé des termes anglais *meta* et *universe*, ensuite francisé en « métavers ». Il peut être compris comme l'ensemble des mondes virtuels connectés à Internet, lesquels sont perçus en réalité augmentée.

2 Le mot « fractale » vient du latin « fractus » qui signifie « brisé ». En effet, une fractale est un objet géométrique « infiniment morcelé » dont des détails sont observables à une échelle arbitrairement choisie. En zoomant sur une partie de la figure, on peut retrouver toute la figure, on dit qu'elle est auto similaire.



Alter ego de Mary Sibande, Sophie est aussi la mère et la grand-mère de l'artiste. À l'époque de l'apartheid en Afrique du Sud, les femmes noires étaient vouées à être les domestiques des familles blanches. La domination coloniale prenait alors des formes plus ou moins subtiles : par commodité, leurs employeurs donnaient à ces femmes un prénom occidental, qui se substituait à leur prénom sud-africain.

Mary Sibande a moulé différentes parties de son propre corps pour sculpter Sophie, qu'elle a ensuite photographiée afin de donner « vie » à un aspect méconnu de l'histoire de l'Afrique du Sud. Le choix des couleurs – de la peau, des vêtements –, les postures du corps, les attributs : chaque ingrédient de l'image contribue à mettre en scène ce récit, que l'artiste fait incarner à Sophie. Pour Mary Sibande, les yeux fermés, propices au rêve et à l'imagination, permettent à Sophie de transformer le réel.



Mary Sibande, *Her Majesty, Queen Sophie*, 2010. Impression numérique pigmentaire d'archives sur papier chiffon texturé, encre non toxique, 104 × 69 cm + 110 × 80 cm. Photo © Hannah Paton.

Les 238 compositions présentées ici constituent une variation autour d'un enjeu cher à Anabelle Hulaut : le trouble dans la perception des espaces, des échelles et des formes. D'une image à l'autre, les choses s'agencent tels les éléments d'un vocabulaire, ébauchant des récits potentiels. À la manière d'un personnage, chaque objet ou communauté d'objets mène une aventure formelle au fil des clichés.

Ici, la tension entre ce qui est montré et la façon de le nommer est féconde. L'artiste a d'ailleurs fait muter son propre nom, échangeant le « B » d'Anabelle Hubaut contre le « L » des patronymes de ses proches, *via* des contrats de « mariage de lettres ». Elle s'éloignait ainsi de Joël Hubaut (son père, également artiste) pour se rapprocher de l'incongru Monsieur Hulot (personnage de cinéma créé par Jacques Tati). En 2013, elle se crée un nouvel avatar non genré, dénommé Sam Moore, anagramme d'*Ames Room* (« chambre d'Ames »). La chambre d'Ames est cet espace inventé par Aldebert Ames Jr. qui, perçu depuis un point de vue fixe et monoculaire, associe perspective « accélérée » et perspective « ralentie » afin de créer une illusion : dans l'œil du regardeur, vous apparaissez rapetissé si vous entrez à gauche et agrandi si vous entrez à droite.



Sam Moore (Anabelle Hulaut), *Paysage agité de Sam Moore #4, janv 2020*. Digigraphie contrecollée sur Dibond, 40 × 60 cm (édition de 3 exemplaires). © Anabelle Hulaut © Adagp, Paris 2023.

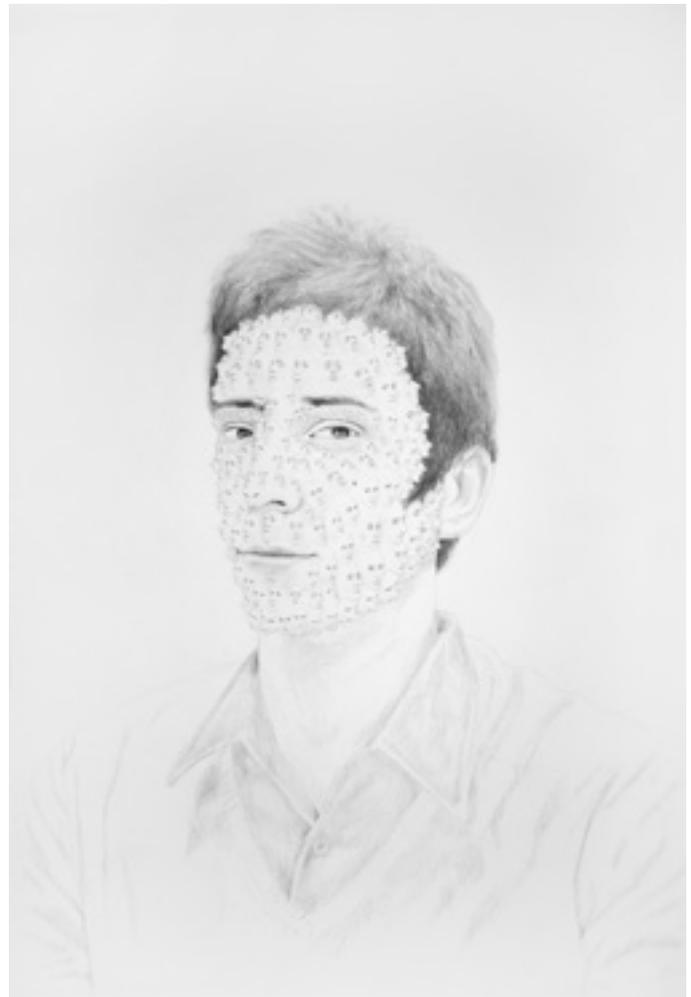
Hippolyte Hentgen est une fiction, qui recouvre un duo de femmes artistes : Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen. C'est au cours de leurs études aux Beaux-Arts de Paris qu'elles se rencontrent et se lient amicalement et plastiquement. Ce nom évocateur est pensé comme une zone de collaboration et d'échanges de pratiques – dessin, collage et peinture. La série *Bebop* renvoie au titre d'un magazine – dit féminin – des années 1970, à un autre personnage fictif et à la facticité d'une émancipation aux couleurs acidulées.

Les jonctions contradictoires sont mises en scène dans des tableaux où des bas de corps juchés sur de hauts talons se déhanchent dans des intérieurs confortables. Mobilisant différentes techniques de montage et de réappropriation, ces images fragmentées, issues de l'univers de la bande dessinée et de la caricature, sont porteuses de récits à recomposer.



Hippolyte Hentgen, *Bebop*, série *Bebop*, 2022. Encre et acrylique sur toile, 169 × 140 cm. Photo © Aurélien Mole. Courtesy Semiose, Paris.

En 2003, le plasticien, musicien et vidéaste Sebastien Loghman amorce le cycle multisupports *Iterative Memories of Cantor Dust Man* (2003-2022). Il dessine dans un premier temps l'autoportrait *Envisager*, préfiguration de son alter ego Romanesco, dont il dresse le portrait en 2022. Le visage fractal de ce personnage évoque un chou romanesco, devenu madeleine de Proust dans une première adaptation filmique intitulée *Cantor Dust Man* (2009). Interprété par Sebastien Loghman, Romanesco chante sa mélancolie, plongeant dans des souvenirs que lui évoque la saveur familière du chou. Au gré de ce voyage intérieur, la pluralité de l'être prend corps et bourgeonne sur le visage du personnage, à l'instar du portrait dessiné *Romanesco – Iterative Memories of Cantor Dust Man*. La mise en scène pop et la chanson composée par l'artiste ne sont pas non plus sans rappeler la tradition anglo-saxonne de la comédie musicale, David Bowie, Queen ou encore le cinéma de David Lynch et celui de Brian De Palma.



Sebastien Loghman, *Romanesco – Iterative Memories of Cantor Dust Man*, 2022. Graphite sur papier, 106 × 75 cm. © Adagp, Paris 2023.



**Sebastien Loghman, *Cantor Dust Man*, 2009.**  
Film vidéo musical, 6 min. © Adagp, Paris  
2023.

Plasticien autodidacte et poète, Youri Johnson est une fiction productrice de fictions, née d'affects destructeurs et d'un besoin de se protéger. Depuis une zone obscure qu'il nomme « Infamie », l'artiste articule magie et révolte. Il met en relation divers symboles à travers des « technologies négatives », montages précaires souvent constitués de rebuts, d'objets manufacturés, d'armes contondantes et tranchantes, de matières organiques ou chimiques, mouvantes, molles, voire corrompibles. Dans ces amas qui prennent souvent la forme d'un autel, les éléments se transpercent, s'écorchent et se contaminent, de sorte à créer une puissance occulte, une communion entre l'humain et le non-humain. En altérant la figure humaine, les œuvres de Youri Johnson contestent l'humanisme hérité des Lumières, donnant ainsi accès à un monde sensible où la passion comme la souffrance tentent de conjurer la violence d'une société marchande et aseptisée.



**Youri Johnson, *Secret Book Altar*, 2022.** Bois, cuivre, étain, bijoux, flacons en verre, couteaux, lampes, épines d'acacia, carte Yu-Gi-Oh!®, colle néoprène, 70×60×190 cm.  
Photo © MAC VAL, 2023.

Gabeba Baderoon, « Le fantôme dans la maison. Femmes, race et domesticité en Afrique du Sud », 2014

Gabeba Baderoon est une poétesse et universitaire sud-africaine, professeure associée en études des femmes et études africaines-américaines à l'Université Penn State. On lui doit plusieurs recueils de poésie, dont *The Dream in the Next Body* (2005), *The Museum of Ordinary Life* (2005) et *The History of Intimacy* (2018). En 2014, Gabeba Baderoon publie ses recherches sur le travail de Mary Sibande et le personnage de Sophie aux Presses universitaires de Cambridge. Elle y questionne la place des domestiques sud-africains en analysant le travail de deux artistes sud-africaines : Zanele Muholi et Mary Sibande.

**Le travail domestique exige des personnes noires qu'elles soient reconnaissantes, réconfortantes et dociles. Parce qu'elles travaillent dans l'espace intime de la maison, les domestiques sont toujours suspectées, et elles doivent constamment prouver leur subordination. La raison en est historique, selon Wendy Woodward, qui décrit une forte anxiété liée à la menace corporelle initialement incarnée à la fois par les hommes et les femmes esclaves, héritée de la période coloniale en Afrique du Sud. Elle écrit que « les corps d'esclaves constituaient un groupe particulièrement menaçant symboliquement parce que... ils vivaient dans le même espace domestique que leurs propriétaires ». Au sein de la maison, « la corporéité des esclaves, et plus particulièrement leur sexualité, était perçue comme puissante et dangereuse ». [...]**

**Une telle réalité corporelle doit être contrôlée. Cela se fait par le biais d'une servilité codifiée, qui implique l'adoption d'identités et de tenues génériques. Dans le contexte du travail domestique, comme le note le spécialiste Zethu Matebeni, « les corps noirs restent au second plan, presque invisibles, jusqu'à ce que l'on en ait besoin ». Les personnes doivent répondre à de nouveaux noms, plus faciles à prononcer pour leurs employeurs. [...]**

**De taille impressionnante, les sculptures de Mary Sibande représentant une femme nommée « Sophie » se réfèrent directement aux clichés de ces travailleurs domestiques tels que représentés dans la culture populaire sud-africaine – par exemple, l'uniforme bleu, le tablier blanc et la coiffe –, ainsi qu'à sa propre biographie en tant que fille et petite-fille de travailleuses domestiques. Partant de cette relation intime, le travail de Sibande revendique de manière éloquente ce qui a été exclu de l'imagerie populaire des travailleurs domestiques : l'imagination, la créativité et le pouvoir. Représenter ces possibilités est un geste manifeste de résistance et de subversion face au silence et à l'effacement. [...]**

**L'art de Sibande a non seulement permis la présence de Sophie dans un musée, mais des photos de grandes dimensions ont également été exposées en façade de divers bâtiments lors de la Coupe du monde de football de 2010 [ndlr : en Afrique du Sud]. Basculant de**

**l'invisibilité à une visibilité remarquable dans les musées et l'espace public [...], ce travail joue sur les oppositions entre intérieur et extérieur – et lutte contre la marginalisation des travailleurs domestiques dans l'espace public.**

Gabeba Baderoon, « Le fantôme dans la maison. Femmes, race et domesticité en Afrique du Sud », *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, septembre 2014, p. 13-14 (notre traduction).

En 1920, Marcel Duchamp, qui a été réformé en 1914 et a émigré aux États-Unis en 1915, crée son alter ego féminin, Rose Sélavy. Le texte présenté ici montre les nombreux enjeux ayant conduit l'artiste à choisir ce nom, ainsi que leurs enchâssements. À la richesse des opérations sémantiques condensées dans ces deux mots font écho les glissements successifs d'identités et de patronymes adoptés par Sam Moore et d'autres artistes de «Histoires vraies». Ces pratiques questionnent la fonction des alter ego dans la mise en récit d'identités alternatives, ni figées ni autoritaires.

Le nom de Rose Sélavy apparaît pour la première fois en 1920 comme signature de *Fresh Widow*, version miniature d'une fenêtre française dont les vitres sont recouvertes de cuir noir<sup>1</sup>. L'apparition de l'*alter ego* féminin de Duchamp entretient un rapport direct avec sa décision d'abandonner la peinture au profit de l'objet reproductible. [...]

En 1920, le nom apparaissait avec un seul *r*, mais, l'année suivante, il prend sa forme définitive de Rose Sélavy, lorsque Duchamp signe le tableau de Picabia *L'Œil cacodylate* avec le calembour «En six qu'Habilla Rose Sélavy», clin d'œil à la réputation de coureur de femmes de Picabia. Si le nom Rose était déjà l'anagramme d'Éros, le double *r* renforce la signification érotique de l'*alter ego* féminin : «Éros c'est la vie.»

Le nom choisi par Duchamp n'est pas simplement une allusion au lien entre l'érotisme et la féminité, car l'identité de Rose Sélavy est en réalité plus complexe. Ce nom évoque tout d'abord le contexte franco-américain dans lequel se trouvait Duchamp en 1920. Cette date est cruciale dans l'histoire de la condition féminine, parce que c'est l'année d'obtention du droit de vote par les femmes américaines, après une décennie de luttes féministes. La date de naissance de Rose Sélavy pourrait ainsi renvoyer à ce moment historique et, d'ailleurs, l'*alter ego* de Duchamp incarne parfaitement le style de vie des femmes américaines, modernes et indépendantes. [...]

Duchamp ne s'est pas beaucoup expliqué sur la décision de se donner un nom et une apparence féminins. Pourtant, quand il raconte à Pierre Cabanne sa décision de changer d'identité, il évoque un détail susceptible d'éclairer les raisons qui l'ont conduit à choisir ce nom et, de manière plus générale, à devenir une femme. C'est d'abord l'idée de prendre une identité juive, en effet, qui lui vient à l'esprit :

«J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy. Maintenant c'est peut-être très bien,

les prénoms changent avec les époques mais Rose était un prénom bêta en 1920<sup>2</sup>. »

Ce passage montre une hésitation sur la nature de son changement d'identité. Le choix du nom Rose constitue peut-être une trace de cette hésitation entre judaïté et féminité, si l'on considère, comme l'explique André Gervais, que ce nom était courant parmi les familles juives émigrées aux États-Unis, et qu'il évoquait même, précisément, une judaïté française: « Rose est donc, du même coup, un prénom français en France et un nom juif (diminutif de Rosenberg, etc.) aux États-Unis – comme Sélavy est, du même coup, anagrammatiquement, un prénom américain (Sally, diminutif de Sarah, prénom juif) aux États-Unis et un nom juif (Lévy) en France<sup>3</sup>. » La judaïté du nom Rose Sélavy semble confirmée par Duchamp lui-même lorsqu'il écrit, dans une note: « Rose Sélavy née en 1920 à N. Y. nom juif<sup>4</sup>? »

L'*alter ego* de Duchamp est donc simultanément juif, américain et français. Si la double nationalité est un reflet de la situation de Duchamp en tant que Français établi aux États-Unis, pendant la guerre cette situation s'apparente, à certains égards, à celle d'un exilé. [...] À New York, Duchamp s'était lié d'amitié avec plusieurs personnes d'origine juive, comme Walter Arensberg ou Man Ray, dont le nom véritable, Emmanuel Radnitzky, rappelle ses origines de fils d'immigrés juifs venus d'Europe centrale. Dans le cas de Man Ray, le changement de nom était motivé par ses ambitions de s'affirmer en tant qu'artiste, d'où la nécessité d'expulser les signes d'ethnicité de son identité. [...]

Qu'est-ce qui amène donc Duchamp à vouloir changer son identité dans le « mauvais » sens? La condition de Juif aux États-Unis s'apparente, bien plus qu'en Europe, à celle de l'immigré: fuyant l'antisémitisme, des milliers de Juifs européens y avaient trouvé refuge. La situation de Duchamp, immigré à New York pour échapper tant à la guerre qu'aux conséquences de son refus d'y participer, rappelle celle des nombreux Juifs venus chercher de nouvelles opportunités sur le continent américain.

1 « Ce modèle réduit d'une fenêtre à la française fut exécuté par un menuisier new-yorkais en 1920. Pour le terminer, je remplaçai les vitres par des carreaux de cuir, dont j'exigeai qu'ils fussent cirés chaque jour comme des chaussures. Cette "French window" fut baptisée *Fresh Widow* (veuve impudente), calembour assez évident » (Marcel Duchamp, « À propos de moi-même », in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013, p. 227).

2 Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 118.

3 André Gervais, *La Raie alitée d'effets. À propos of Marcel Duchamp*, Québec, Hurtubise HMH, 1984, p. 39.

4 M. Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 156.

Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2012, p. 51-55.

Dans ce texte, Fernando Pessoa (1888-1935) présente Bernardo Soares, son hétéronyme le plus proche en termes de personnalité, comme s'il le rencontrait dans son quotidien, au café. Il semble ici se décrire lui-même, presque se dédoubler. La relation fictive qu'il entretient avec cet alter ego, faite de sentiments ambivalents, semble née d'une profonde solitude. Fernando Pessoa, dont l'œuvre a été publiée à titre posthume, a rassemblé de son vivant quelque 27 000 manuscrits dans une malle, signés par plus de soixante-douze hétéronymes. Ses cinq principaux hétéronymes, dotés chacun d'un ouvrage, d'un style et d'une biographie, et dialoguant parfois entre eux, sont Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis et Bernardo Soares, à qui l'on doit *Le Livre de l'intranquillité*.

Il existe à Lisbonne<sup>1</sup> un certain nombre de petits restaurants ou de bistrotts qui comportent, au-dessus d'une salle d'allure convenable, un entresol offrant cette sorte de confort pesant et familial des restaurants de petites villes sans chemin de fer. Dans ces entresols, peu fréquentés en dehors des dimanches, on rencontre souvent des types humains assez curieux, des personnages dénués de tout intérêt, toute une série d'apartés de la vie.

Le désir de tranquillité et la modicité des prix m'amènèrent, à une certaine période de ma vie, à fréquenter l'un de ces entresols. Lorsque j'y dînais, vers les sept heures, j'y rencontrais presque toujours un homme dont l'aspect, que je jugeai au début sans intérêt, éveilla peu à peu mon attention.

C'était un homme d'environ trente ans, assez grand, exagérément voûté en position assise, mais un peu moins une fois debout, et vêtu avec une certaine négligence qui n'était pas, cependant, entièrement négligée. Sur son visage pâle, aux traits dénués de tout intérêt, on décelait un air de souffrance qui ne leur en ajoutait aucun, et il était bien difficile de définir quelle sorte de souffrance indiquait cet air-là – il semblait en désigner plusieurs, privations, angoisses, et aussi cette souffrance née de l'indifférence, qui naît elle-même d'un excès de souffrance.

Il dînait toujours légèrement, et fumait des cigarettes qu'il roulait lui-même. Il était extraordinairement attentif aux personnes qui l'entouraient, non pas d'un air soupçonneux, mais en les observant avec un intérêt particulier; non pas d'un air scrutateur, mais en semblant s'intéresser à elles, sans pour autant fixer leur figure ou détailler leurs traits de caractère. C'est ce fait curieux qui suscita tout d'abord mon intérêt pour lui.

Je commençai à mieux le voir. Je constatai qu'un certain air d'intelligence animait ses traits, quoique de façon incertaine. Mais l'abattement,

la stagnation glacée de l'angoisse, recouvraient si régulièrement son expression qu'il était difficile de découvrir autre chose au-delà.

J'appris un jour par hasard, par l'un des serveurs, qu'il était employé de commerce dans un bureau proche du restaurant.

Il se produisit un jour un incident dans la rue, juste sous nos fenêtres – une rixe entre deux hommes. Tous ceux qui se trouvaient à l'entresol coururent aux fenêtres, je fis de même, et l'homme dont je parle également. J'échangeai avec lui une phrase banale, il me répondit sur le même ton. Sa voix était terne, hésitante, comme celle des êtres qui n'espèrent plus rien, car il est pour eux parfaitement inutile d'espérer quoi que ce soit. Mais il était peut-être absurde de donner un tel relief à mon compagnon vespéral de restaurant.

Je ne sais trop pourquoi, nous avons commencé à nous saluer à partir de ce jour-là. Puis, un soir où nous rapprocha peut-être le hasard, absurde en soi, qui fit que nous nous trouvâmes tous deux dîner à neuf heures et demie, débuta entre nous une conversation à bâtons rompus. À un certain moment il me demanda si j'écrivais. Je répondis que oui. Je lui parlai de la revue *Orpheu*<sup>2</sup>, qui avait commencé à paraître depuis peu. Il se mit à la louer, et même à la louer hautement, ce qui réellement me stupéfia. Je me permis de lui faire part de mon étonnement, car l'art de ceux qui écrivent dans *Orpheu* est destiné, en fait, à quelques rares lecteurs. Il me répondit qu'il était peut-être de ceux-là. D'ailleurs, ajouta-t-il, cet art ne lui avait rien apporté de vraiment neuf: et il avança timidement que, n'ayant rien de mieux à faire, ni d'endroit où aller, sans amis à fréquenter et sans goût pour la lecture, il passait ses soirées, dans sa chambre de pension, à écrire lui aussi.

[...]

Il n'eut jamais à affronter les exigences de l'État ou de la société. Il se déroba même aux exigences de ses instincts. Rien ne le rapprocha jamais de maîtresses ou d'amis éventuels. J'ai été le seul à être admis, d'une certaine façon, dans son intimité. Toutefois – outre le fait que j'ai toujours vécu sous le couvert d'une personnalité d'emprunt: la sienne, et que je l'ai toujours soupçonné de ne pas éprouver pour moi de réelle amitié – j'ai toujours senti qu'il ferait un jour appel à quelqu'un, pour lui confier le livre qu'il a en effet laissé. Bien que cela m'ait blessé au début, lorsque je m'en suis rendu compte, il me plaît néanmoins de penser, voyant toute chose selon le seul critère digne d'un psychologue, que je suis demeuré son ami, tout dévoué au but dans lequel il s'était rapproché de moi – la publication de ce livre.

**Il est curieux de noter que, là encore, les circonstances lui ont été favorables, en le mettant en présence d'une personne dotée de mon caractère, et qui pouvait justement en cela le servir.**

**1 Ce texte est une « présentation » de Bernardo Soares par Pessoa.**

**2 Revue éphémère, mais de grande importance, fondée par Pessoa en 1915 et qui connut deux numéros.**

**Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit du portugais par Françoise Laye, présenté par Robert Bréchon et Eduardo Lourenço avec une introduction de Richard Zenith, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 37-39.**

*Un monde flamboyant* est un roman polyphonique autour d'une mystification. Nous y partons à la recherche posthume de la plasticienne fictive Harriet Burden (la figure de Louise Bourgeois plane), à travers les nombreux témoignages de ceux et celles qui l'ont connue, afin de constituer un travail universitaire. Les quêtes de l'artiste, qu'elles soient identitaires ou visent à obtenir une reconnaissance, passent par l'utilisation de prête-noms qu'elle nomme « ses masques ». Trois jeunes hommes vont incarner son œuvre, révélant à la fois le sexisme inhérent au monde de l'art et la force de la mascarade et du travestissement. L'un d'entre eux, Phineas Q. Eldridge, fait ce récit :

**Oscar Wilde a dit un jour : « C'est quand il parle en son propre nom que l'homme est le moins lui-même. Donnez-lui un masque, et il vous dira la vérité. » J'ai joué brièvement le masque de Harriet Burden et je ne le regrette pas une seconde. À l'abri de mon moi myope, métis et homo, elle a pu dire une vérité. Dans l'univers gay, le déguisement a une longue histoire qui jamais ne fut simple et, par conséquent, quand Harry m'a demandé de faire front pour elle, il m'a semblé que ce ne serait qu'un nœud de plus dans une corde très ancienne. Je suis un homme de scène et je sais que, sur scène, mon visage peut être souvent plus intime et plus sincère que ceux que j'arbore en coulisse. Mais à la ville aussi j'ai eu deux identités. En 1995, j'ai dévié de la première, celle avec laquelle j'étais né, pour devenir mon deuxième moi : Phineas Q. Eldridge. L'individu qui précédait P. Q. E., John Whittier, était un gentil garçon, bien élevé quoiqu'un peu rêveur, aimable avec les animaux, les filles et les pauvres (dans cet ordre), facilement effrayé et, comme disait ma mère, « délicat ». J'ai fait ma première crise à quatre ans et la dernière quand j'en avais treize. Les médecins ont dit que je les avais « dépassées ». Elles faisaient partie de mon corps prépubère, plus jeune et plus petit, celui dont nous nous dépouillons tous, en même temps que des vestes, pantalons, chemises et chaussures qui ont un jour été parfaitement à notre taille.**

Siri Hustvedt, *Un monde flamboyant*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2014, p. 134.

Figure majeure de la performance féminine, Eleanor Antin se cache dans tout son travail. Entre 1976 et 1977, elle s'attaque aux stéréotypes de genre en inventant le personnage de la « Nurse », dénonçant l'image de l'infirmière véhiculée par la culture populaire et questionnant les notions de dévotion et de soin historiquement associées aux femmes. Inspiré de la pionnière de l'infirmierie moderne Florence Nightingale, l'alter ego Eleanor Nightingale se montre au côté de soldats au front dans des mises en scène évoquant l'époque victorienne.



Eleanor Antin, *The Angel of Mercy*, 1977. Photographie argentique montée sur papier, encre (détail). Collection du Whitney Museum of American Art, New York.  
Courtesy Ronald Feldman Fine Arts.

Annlee est une adolescente issue du catalogue d'une société japonaise spécialisée dans l'animation. En 1999, Pierre Huyghe et Philippe Parreno achètent ce personnage d'entrée de gamme aux traits rudimentaires afin d'offrir à dix-huit artistes, tels que Pierre Joseph (avec Mehdi Belhaj Kacem), Dominique Gonzalez-Foerster ou Tino Sehgal, la possibilité de s'en emparer et de lui insuffler une vie. Toutes ses incarnations sont regroupées au sein du projet collectif «No Ghost, Just a Shell».



*Anywhere Out of The World*, 2000. Capture d'écran de l'installation vidéo 3D sur DVD, 4 min.  
© Philippe Parreno.

En 1972, période marquée par l'avènement du glam rock, David Bowie invente son premier alter ego à l'occasion de l'enregistrement de son album *Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*. Personnage mythique, Ziggy Stardust arbore un look androgyne, futuriste et excessif signé par le tailleur Freddie Burretti. La courte vie de Ziggy Stardust - il « décède » en 1973 afin de laisser place à de nouveaux alter ego - marque l'histoire de la musique et reflète les révolutions sexuelles et identitaires des années 1970.



Ziggy Stardust (David Bowie), 1973. Photographie de Masayoshi Sukita.  
© Sukita/The David Bowie Archive.

Connu pour ses films tels que *La Jetée* (1962) ou *Sans soleil* (1983), Chris Marker était aussi un explorateur multimédia. *L'Ouvroir* est tout à la fois ; un monde virtuel développé sur l'univers virtuel gratuit Second Life et un court métrage réalisé par Chris Marker et l'ingénieur en informatique Max Moswitzer. *L'Ouvroir* est une île en 3D où le chat Guillaume-en-Égypte, avatar de Chris Marker, nous permet de visiter différents espaces tels qu'un musée présentant des photographies, un cinéma et une salle de lecture.



Chris Marker et Max Moswitzer, *Ouvroir, the movie*, 2009. Capture d'écran du court métrage, Betacam numérique PAL, couleur, 29 min. 38 sec. © coll. Centre Pompidou



# Corps fictionnels

Un corps n'est jamais donné d'emblée de manière univoque et fixe. Il se façonne dans le temps, par le langage, des affects, des contingences matérielles, des processus biochimiques, une époque, une société, des récits (politiques, historiques, scientifiques, familiaux etc.), par le regard que l'on porte sur soi et celui des autres... Précisément, les dimensions de l'existence s'incarnent dans les corps, en un processus toujours renouvelé. Ainsi considérés, les corps, mais aussi leurs représentations, apparaissent comme des espaces de reconfiguration, d'invention, de fiction.

Le mot « fiction » prend racine dans le terme latin *ingere*. Ce dernier renvoie tour à tour aux notions de « fabriquer », « façonner », « inventer », « imaginer », « modeler », « pétrir », « se faire une idée ». Ces actions, gestes et pratiques liés à la fiction ont cours quotidiennement, ils sont mis en œuvre et incarnés par chacune et chacun, aussi dans le champ de l'art.

Plusieurs artistes d'« Histoires vraies » travaillent ce lien entre corps et fiction. Le corporel apparaît sous des formes multiples dans leurs œuvres : présences humaines, mannequins, masques, moulages... Dans leur travail, les modifications corporelles, postures, parures, matières et assemblages réinventent les corps et leurs images. Parfois, ces nouveaux agencements troublent nos regards, chamboulent nos habitudes : ils nous racontent d'autres possibilités de

corps. Souvent, la frontière entre corps humain et objet apparaît moins franche qu'on ne pourrait le croire *a priori*.

Jean-Charles de Quillacq et le duo Laura Bottereau & Marine Fiquet proposent des représentations de corps fragmentées et dissonantes, notamment sous la forme de sculptures et d'installations, et toujours dans une grande attention au texte. Les personnages de Mehryl Levisse, tantôt inanimés, tantôt activés par des performeurs, perturbent notre rapport à l'objet, au corps et à l'espace. Kenny Dunkan prolonge les gestes d'invention des carnivals caribéens pour façonner des figures de résistance hétéroclites et protectrices. Yan Tomaszewski s'intéresse à la plasticité des corps et des identités contemporaines ; dans son film *Gangnam Beauty*, le visage se montre malléable, (re)composé en une stratification où individu et altérité s'interpénètrent. D'autres artistes de l'exposition explorent des fictions corporelles : Mary Sibande et Sébastien Loghman (voir « Alter ego » p. 47 et p. 49) ou encore Kent Monkman (voir « Histoire et fictions » p. 11) par exemple. Leurs pratiques manifestent la multiplicité des corps et leur puissance d'agir : inventifs, insubordonnés, irréductibles à leurs fonctions, ils remettent en question l'autorité et les assignations.



L'onirisme et l'enfance sont pour Laura Bottereau et Marine Fiquet des terrains d'exploration des codes qui façonnent l'ordre social. Les deux artistes mobilisent des éléments imitant des corps (moulages de leur propre corps, mannequin d'entraînement aux premiers secours, buste anatomique, perruques, faux ongles...) pour créer des personnages anthropomorphes souvent elliptiques, incarnant des présences enfantines ambiguës.

*Soliloques* (2019-2021) archive et présente un ensemble d'amis imaginaires, de fictions textuelles et corporelles. La série photographique *Morceaux synthétiques* (2021) propose des synthèses corporelles mutantes, et *Transi.e.s* (2021), des assemblages énigmatiques.

Les postures, les dissemblances, les procédés de collage, les raccourcis, le glissement formel... font basculer le familier vers l'étrange, produisant des fictions corporelles dissidentes qui troublent les attendus et présumés. Les corps apparaissent telles des enveloppes traversées, morcelées, recomposées, activées par le flux du langage.



Laura Bottereau & Marine Fiquet, *Transi.e.s*, 2021. Série de 3 photographies, 20 x 26 cm (chaque). Coproduction 2angles, avec le soutien du musée de l'Écorché d'anatomie du Neubourg. © Adagp, Paris 2023. Photo © Bottereau & Fiquet

Les sculptures de Jean-Charles de Quillacq, personnifiées et dotées d'un psychisme, entretiennent un lien intime avec le corps humain, pris dans un réseau de relations : physiques, matérielles, langagières, affectives... L'artiste envisage le lieu d'exposition comme un espace dramaturgique où des liens de famille se tissent entre ses pièces. La sculpture *Bébé* évoque un bas de corps au sol, jambes écartées et en l'air : elle peut rappeler la posture d'une femme accouchant ou celle d'un corps dans un rapport sexuel. De même, son titre pourrait désigner un nouveau-né ou le nom affectueux donné à une personne désirée. Cette œuvre plurivoque, dotée de deux pieds droits, suggère un corps instable, incertain et pris dans des jeux et effets de langage. Dans le travail de Jean-Charles de Quillacq, le corps apparaît toujours malléable : fragmenté, multiplié, appareillé, augmenté.



Jean-Charles de Quillacq, *Bébé*, 2021. Métal peint, silicone talqué, Thixo Gel Body, 92 x 81 x 52 cm. Vue de l'exposition « Children Power », Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris, 2021. © Jean-Charles de Quillacq. Photo © Martin Argyroglo

*Gangnam Beauty* retrace la véritable quête d'Oli London, jeune Londonien ayant entrepris depuis plusieurs années un processus de modification chirurgicale de son visage afin de ressembler à son idole, Jimin, une star de K-pop. Ce film croise son parcours avec un conte coréen du XIII<sup>e</sup> siècle qui narre l'histoire d'un artisan devant tailler une série de masques pour lever une malédiction. Alors qu'Oli London surmédiatise la formation de son nouveau visage *via* les réseaux sociaux, dans le conte, les masques doivent être créés à l'abri des regards.

Dans le film, Oli London joue son propre rôle et celui de l'artisan : les modifications chirurgicales, le maquillage et les perruques, mais aussi certains effets spéciaux font de son visage un lieu de métamorphose, de projection, voire d'incarnation de personnages multiples.



Yan Tomaszewski, *Gangnam Beauty*, 2021. Vidéo HD 23 min 11 sec. Production Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains et Backyard Films. © Yan Tomaszewski/Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 2023

Les notions d'hybridation, de syncrétisme et de créolisation nourrissent l'œuvre de Kenny Dunkan. Elles se traduisent dans son processus créatif par le détournement et l'association de matériaux hétérogènes, choisis pour leur plasticité autant que pour l'univers auquel ils renvoient. L'artiste en propose de nouveaux agencements et compose une cosmogonie personnelle, sous la forme de performances, sculptures, installations immersives où le corps occupe une place centrale.

Ses sculptures aux allures de mannequin, d'armure, de costume ou de seconde peau sont des sortes de *bwa bwa* : en créole guadeloupéen, ce mot désigne les pantins de bois du carnaval ou une personne à l'allure maladroite, dégingandée. Déposés au sol, ces *bwa bwa* expriment la vulnérabilité du corps mais ils sont aussi chargés d'un pouvoir de protection et de résistance pour l'artiste.



Kenny Dunkan, *No Apologies*, 2020. Nylon, mousse polyuréthane, métal, PVC, textile, calèche, dimensions variables. © Adagp, Paris 2023. Photo © DR.

Mehryl Levisse invente une série de « personnages » non genrés, activés par des performeurs ou dont les costumes sont présentés sur des mannequins. Leurs postures et actions entrent en dialogue avec les contextes et espaces de monstration. Ce sont des présences étonnantes, dissonantes, troublant les usages habituels des lieux où elles se produisent.

*El penitente*, *L'Esprit de Noël*, *Thing* et bien d'autres constituent une communauté de personnages carnavalesques. Parmi eux, certains n'ont pas de nom, comme le personnage « meuble », qui « habite les espaces de rangement et de stockage, les étagères, les bibliothèques, les réserves ». Celui-ci peut aussi être posé sur une assise dans une exposition, « tel un immense coussin », explique l'artiste.

Avec ses personnages, Mehryl Levisse brouille les frontières entre chose, animal parfois et être humain, entre le costume, l'objet et le personnage. Quelques-uns rappellent des figures de conte, comme les jardiniers et soldats mi-cartes de jeu, mi-humains des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* (Lewis Carroll, 1865).



Mehryl Levisse, *Sans titre*, personnage à activer, 2014. Tissu, franges, kapok, rembourrage. Performance à la bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Paris, 2019. Photo © Celia Pernot.

Co-commissaire de l'exposition « Mannequin d'artiste, mannequin fétiche » au musée Bourdelle, à Paris (2015), Jane Munro retrace la relation que les artistes ont entretenue avec les mannequins de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle : tantôt objet utilitaire se substituant au modèle vivant, tantôt sujet même de l'œuvre, voire objet de fantasme. Dans le « Chosier » du catalogue de l'exposition « Les Choses. Une histoire de la nature morte », au musée du Louvre (2022), elle décrit cette évolution historique et paradigmatique.

## « Mannequin »

Depuis des millénaires et dans tous les pays, les figures humaines artificielles jouent un rôle culturel fondamental. Effigies funéraires, figures de dévotion religieuses ou rituelles, poupées, marionnettes, mannequins de vitrines, elles sont, sous leur apparence humaine, des formes de *minkisi*, des « choses qui font des choses ».

En art, le mot « mannequin », dérivé du néerlandais *mannekijn*, ou « petit homme », désigne une figure articulée évoquant un être humain. De dimensions variables, répondant à des modes de construction différents, le mannequin est omniprésent dans les ateliers d'artistes à partir du XV<sup>e</sup> siècle, où il remplit de multiples fonctions.

Historiquement, il existe deux types de mannequins : les petites figurines en bois, en cire ou en argile, essentiellement utilisées pour préparer des compositions en trois dimensions, et les modèles grandeur nature, plus ou moins articulés, qui aidaient les artistes à peindre, à dessiner et à sculpter des draperies et des vêtements. [...]

À mesure que le mannequin gagnait en réalisme, il est sorti de l'atelier pour assumer une vie propre. De Hoffmann à Anatole France, les peintres et les écrivains ont pris conscience du potentiel psychologique d'un personnage qui était aussi une nature morte ; il nous ressemblait, mais pas complètement... En peinture, il est devenu le protagoniste de compositions burlesques, ou une présence dérangementante qui troublait les émotions du spectateur, un réceptacle vide pour nos peurs et nos fantasmes. Exploitant consciemment l'inquiétante étrangeté freudienne, les peintres, les photographes et les sculpteurs du XX<sup>e</sup> siècle et de notre siècle, depuis De Chirico et les surréalistes – notamment Hans Bellmer – jusqu'aux frères Chapman, se sont inspirés de sa soumission et de son obéissance silencieuse pour lui assigner des rôles de plus en plus fétichistes.

**Mannequin : une vie de substitution, une chose figée.**

Jane Munro, « Mannequin », in Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, cat. exp., Paris, Louvre éditions/Lienart, 2022, p. 369-370.

*Cosmos* est une « sorte de récit policier », « un roman sur la formation de la réalité ». Le narrateur tente de donner du sens à des phénomènes épars : un moineau pendu, un morceau de bois suspendu à un fil, une flèche au plafond, les bouches de deux femmes. Teintés par ses propres affects, ils sont le point de départ d'une tentative d'« organiser le chaos ». D'une manière proche de celle de Jean-Charles de Quillacq dans ses expositions, le narrateur crée un théâtre dont les éléments renvoient les uns aux autres. Il tisse des liens de parenté en quête d'une logique souterraine, d'un possible système.

**Apparut une femme qui n'était plus très jeune, la quarantaine, l'air d'une servante, avec de la poitrine, plantureuse.**

**- Nous voudrions voir les chambres.**

**- Tout de suite, je vais chercher Madame.**

**Nous restâmes sur le perron. J'avais en tête le grondement du train, le voyage, les incidents de la veille, la foule, la fumée, le bruit, toute une cascade et son vacarme affolant. Ce que j'avais remarqué chez cette personne était un étrange défaut sur sa bouche d'honnête femme de ménage aux petits yeux clairs : cette bouche était comme trop fendue d'un côté, et allongée ainsi imperceptiblement, d'un millimètre, sa lèvre supérieure débordait, fuyant en avant ou glissant presque à la façon d'un reptile, et ce glissement latéral, fugitif, avait une froideur repoussante de serpent, de batracien, mais pourtant il m'échauffa, il m'enflamma sur-le-champ, car il était comme une obscure transition menant à son lit, à un péché glissant et humide... [...]**

**[...] Catherette mit près de Léna un cendrier couvert d'un treillis de fil de fer, comme un rappel, un faible rappel de cet autre treillis (du lit), sur lequel une jambe, quand j'étais entré dans la pièce, le pied, un peu de mollet, sur le treillis métallique, etc., etc. La lèvre glissante de Catherette se trouva tout près de la bouche de Léna. [...]**

**Je fus frappé par cette bouche, ce glissement laid et froid, pan ! dans la bouche, chut ! assez ! le treillis et la jambe, arrondis, tordus, et silence, silence, trou noir, rien... et dans ce chaos, dans cette mixture (Catherette s'étant retirée), voici une constellation de bouches qui brille, irrésistible, qui s'illumine. Et sans le moindre doute, une bouche se rapporte à une autre bouche !**

**Je baissai les yeux, je ne vis plus, de nouveau, qu'une petite main sur la nappe, double bouche à doubles lèvres, dédoublée, innocemment corrompue, pure et glissante, je collai mes yeux à cette main, haletant, sur quoi la table grouilla de mains, quoi donc, la main de Léon, la main de Fuchs, les mains de Bouboule, les mains de Lucien, tant de mains dans l'air... c'était une guêpe ! Une guêpe avait pénétré dans la pièce. Elle repartit. Les mains se calmèrent. La vague est**

retombée, le calme revient, moi je réfléchis à toutes ces mains, Léon parle et dit à Léna: « Multiple aventure. » [...]

J'avais une lanterne, mais interdiction de l'utiliser. Le moineau devait se trouver devant nous, à trois pas, nous voyions l'endroit mais nous ne pouvions pas l'atteindre par notre regard, qu'absorbaient cette obscurité, ce refus indistinct... Enfin il apparut fugitivement comme un petit tas de formes, pas plus grand qu'une poire... et qui pendait...

– Le voici.

Dans le calme des ténèbres, la grenouille qui était avec nous se manifesta. Non qu'elle eût coassé, mais son existence, réveillée par celle du moineau, ne pouvait plus passer inaperçue. Nous étions avec la grenouille... elle était ici, avec nous, en face du moineau, cousinant avec lui dans le règne des batracho-moineaux, et cela m'évoquait ce glissement, cette déviation labiale...: le brelan moineau-grenouille-Catherette me poussait vers cet orifice buccal et transformait l'obs-cure cavité des buissons en bouche, agrémentée de cette coquetterie à la lèvre... de travers. Convoitise. Cochonnerie. Je restais immobile, Fuchs commençait à sortir des boissons, il murmura « rien de neuf » et, quand nous atteignîmes la route, ce fut le ciel, nocturne, et la lune, dans une masse de nuages aux bords argentés, brilla tout d'un coup. Agir ! Un désir effréné d'action, de souffle purificateur, bouillonnait en moi, j'étais prêt à attaquer n'importe quoi !

Witold Gombrowicz, *Cosmos* [1965], Paris, Denoël, 1966, p. 17, 21, 65-66, 79 et 80.

Kraftwerk, « Les Mannequins », 1977

Le groupe de musique électronique Kraftwerk sort en 1977 le morceau « Showroom Dummies ». Le titre est équivoque : *dummies* veut dire « mannequins » mais aussi « imbéciles ». Les paroles comme le clip vidéo de la chanson oscillent entre facticité des mannequins et celle des individus sous le regard de l'Autre. On ne sait si ce sont les corps humains qui sont mécanisés, chosifiés, ou bien si ce sont les figures inertes des mannequins qui prennent vie. Le groupe sort la même année une version française de ce titre.

## « Les Mannequins »

Eins, zwei, drei, vier

Nous sommes immobiles  
Dans la vitrine  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins

On nous observe  
Nous sentons vibrer notre pouls  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins

Nous regardons alentours  
Et nous changeons de pose  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins

Nous commençons à marcher  
Et nous brisons la glace  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins

Nous faisons quelques pas  
À l'intérieur de la ville  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins

**Nous rentrons dans un club  
Et commençons à danser  
Nous sommes les mannequins  
Nous sommes les mannequins**

**Nous sommes les mannequins**

...

**Kraftwerk, paroles de la chanson « Les Mannequins », 1977.**

**Cette série de performances a été créée pour mettre de la figure sur mon visage. Un travail entre figuration, défiguration et refiguration dans un corps tantôt sujet, tantôt objet, tantôt avoir un corps, tantôt être ce corps, et jouant entre ma présence et ma présentation une sorte de sfumato entre présentation et représentation, jusqu'à tenter de se désinscrire de la tradition pour en même temps tenter de se désinscrire pour s'inscrire en creux, en faux, dans une société qui nous désigne les modèles à intégrer, que ce soient ceux de l'histoire de l'art ou ceux des magazines ou de la pub, la femme qu'il faut être, l'art qu'il faut faire et ce qu'il faut penser.**

**L'anatomie n'est plus le destin mais un accessoire volontaire de la présence. La présence, c'est déjà la pornographie, le corps contient la virtualité de sa manifestation.**

**Il est possible au moins de donner des images répliques, qui se font réponse, qui s'installent dans l'autre plateau de la balance des données et qui instaurent un débat, dont un débat féministe, un débat sur le corps. Notre corps nous appartient-il? Que peut un corps?**

**Ce n'était bien sûr qu'une tentative de dé-formatage: il est difficile de produire des images en dehors. [...]**

**L'acte opératoire est en dehors de toute frivolité, ce n'est pas un acte superficiel, et cette expérience fut très intense; j'ai eu la certitude qu'un jour ou l'autre, d'une manière ou d'une autre, je retravaillerais [sic] avec la chirurgie. [...]**

**C'est à la lecture d'un texte d'Eugénie Lemoine-Luccioni, psychanalyste lacanienne, que l'idée de ce passage à l'acte m'a traversée.**

**En exergue à toutes mes opérations-chirurgicales-performances, j'ai lu cet extrait de son livre *La Robe* :**

**« La peau est décevante [...] dans la vie on n'a que sa peau [...], mais il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a [...]; j'ai une peau d'ange mais je suis chacal, une peau de crocodile, mais je suis toutou, une peau de Noir, mais je suis un Blanc, une peau de femme, mais je suis un homme; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai. »**

**En lisant ce texte, j'ai pensé qu'à notre époque nous commençons à avoir les moyens de réduire cet écart; en particulier à l'aide de la chirurgie... Il devenait alors possible de ramener l'image interne**

à l'image externe et de s'appropriier son incarnation, dans l'idée de la sculpture de soi, de l'invention de soi. [...]

Mon manifeste de l'« Art charnel » a été écrit en 1975 avant d'entreprendre les opérations-chirurgicales-performances et se présente ainsi :

**Définition :**

*L'Art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient une « ready-made modifié », car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.*

**Distinction :**

*Contrairement au « body art » dont il se distingue, l'Art charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme rédemption. L'Art charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.*

ORLAN, *Strip-Tease. Tout sur ma vie, tout sur mon art*, Paris, Gallimard, 2021, p. 132-135.

Cette image fait partie de la série photographique réalisée par Zoe Leonard sur des curiosités médicales conservées dans des musées européens. Elle donne à voir un mannequin ainsi que sa vitrine d'exposition. Le réalisme du mannequin aux yeux ouverts, les organes internes à vue, le collier de perles, la perruque, la fragmentation du corps par l'angle de vue : ces éléments pris tous ensemble produisent une sensation d'inconfort face à l'image. L'artiste explique que ce mannequin d'étude scientifique, objet de désir et d'horreur, condensait son état d'esprit d'alors : sentiment de dégoût et impression de ne pas être à sa place.



Zoe Leonard, *Wax Anatomical Model (Shot Crooked from Above)*, 1990. Impression gélatino-argentique sur papier, 77,8 × 116,8 cm. Collection Fotomuseum Winterthur. © Zoe Leonard

La poupée est un objet qui permet de jouer à, de (se) raconter des histoires, parfois pour reproduire les normes, parfois pour imaginer de nouveaux mondes et relations. Pendant près d'un siècle (1840-1940), des femmes et hommes Africains-Américains, désormais anonymes, ont créé pour les enfants des poupées noires. Ces poupées témoignent de l'importance de façonner des objets et images auxquels s'identifier, qui permettent de représenter et rejouer la pluralité des corps : de rendre visibles, y compris dans les jeux d'invention des enfants, les corps invisibilisés dans la société américaine d'alors.



Vue de l'exposition «Black Dolls. La collection Deborah Neff», la maison rouge, Paris, 2018.  
Photo © la maison rouge – Fondation Antoine de Galbert

Le travail de la chorégraphe Marlene Monteiro Freitas est un exercice continu de transformation et d'hybridité. Le spectacle *de marfim e carne – as estátuas também sofrem* [d'ivoire et de chair – les statues souffrent aussi] s'inspire du film *Les statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker (1953), et des figures mythologiques de Pygmalion et d'Orphée. L'artiste y explore la pétrification physique et émotionnelle. Les corps-statues des performeurs prennent des allures d'automates qui dansent et chantent l'immobilité et l'emprisonnement.



Vue du spectacle *de marfim e carne – as estátuas também sofrem* de Marlene Monteiro Freitas, 2015. © P.OR.K - Marlene Monteiro Freitas Production (Lisbonne).  
Photo © Pierre Planchenault

En Louisiane, la célébration de Mardi gras est un héritage de l'époque coloniale française. Parmi les festivités, est organisé depuis plus de cent cinquante ans le défilé Black Indians, où se mêlent les mémoires des ancêtres africains esclaves et des communautés amérindiennes. Plusieurs *gangs* défilent, chacun constitué de différentes figures sans cesse réactualisées (*Big Chief, Big Queen, Spy Boy, Flag Boy, Wild Man...*). Les masques et costumes ornés de perles, sequins et plumes sont des « sanctuaires vestimentaires » porteurs d'émancipation, de libération spirituelle et politique.



Elenora Rukyia Brown, costume *White Bison (Bison blanc)*, 2017. Tissus, coton, perles de verre, plumes, sequins, éléments en plastiques, bois, cauris, métal.  
© Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris. Photo © Pauline Guyon.

**Pour aller plus loin :  
ressources documentaires en ligne**

**Le Centre de documentation du MAC VAL propose de nombreuses ressources autour des expositions sur son portail documentaire : entretiens d'artistes, dossiers d'œuvres, bibliographie, etc. Rendez-vous à l'adresse :  
<https://doc.macval.fr/>**

**À découvrir également, la page dédiée à l'exposition « Histoires vraies » sur le site du MAC VAL, qui présente l'exposition, les outils de visite (livret-jeu le Bon Plan, pistes audioguide, etc.), ainsi que la programmation culturelle :  
<https://www.macval.fr/Histoires-vraies>**

## L'équipe des publics

### Responsable de l'action culturelle et du développement des publics

Anne-Sophie Grassin  
T +33 (0)1 43 91 14 68  
anne-sophie.grassin@macval.fr

### Chargée de l'action et des partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis  
T +33 (0)1 43 91 14 67  
pauline.cortinovis@macval.fr

### Chargée de projets d'action culturelle et éducative

Annabel Bernardon  
T +33 (0)1 43 91 14 68  
annabel.bernardon@macval.fr

### Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran  
T +33 (0)1 43 91 61 75  
thibault.caperan@macval.fr

### Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix  
T +33 (0)1 43 91 61 70  
sylvie.drubaix@macval.fr

### Chargée de l'accessibilité et du champ social

Irène Burkel  
T + 33 (0)1 43 91 64 22  
irene.burkel@macval.fr

### Réservation des groupes

Roxane Deschamps  
T +33(0)1 43 91 64 38  
Marie Flahaut  
T +33 (0)1 43 91 64 23  
reservation@macval.fr

### Conférencières et conférenciers

Arnaud Beigel  
arnaud.beigel@macval.fr  
Sou-Maëlla Bolmey  
sou-maella.bolmey@macval.fr  
Valentine Bremaud  
valentine.bremaud@macval.fr  
Cristina Catalano  
cristina.catalano@macval.fr  
Jade Masson  
jade.masson@macval.fr  
Iris Medeiros  
iris.medeiros@macval.fr  
Charlotte Potot  
charlotte.potot@macval.fr

## Professeur relais

Jérôme Pierrejean  
Professeur relais de la Daac (Délégation académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle) du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté des publics scolaires.  
jerome.pierrejean@ac-creteil.fr

## Équipe de réaction du CQFD

Arnaud Beigel, Annabel Bernardon, Sou-Maëlla Bolmey, Valentine Brémaud, Pauline Cortinovis, Jade Masson, Charlotte Potot

## Relecture

Julie Houis

## Catalogue de l'exposition

### *Histoires vraies*

320 pages  
Bilingue français-anglais  
250 reproductions  
Format: 22 × 15 cm  
Broché  
Textes: Sarah Ihler-Meyer, Frank Lamy, Nicolas Surlapierre  
Graphisme: Paulin Barthe  
Éditions du MAC VAL  
ISBN: 978-2-900450-15-4  
Parution au musée: 3 février 2023  
Office: 7 avril 2023  
25 euros

## MAC VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne  
Place de la Libération  
94400 Vitry-sur-Seine  
T +33 (0)1 43 91 64 20  
F +33 (0)1 79 86 16 57  
www.macval.fr

Impression:  
Imprimerie départementale

Design graphique:  
Spassky Fischer et Adèle Morel



# MIAO VAL



Hippolyte Hentgen, *Bebop*, série *Bebop*, 2022.  
Encre et acrylique sur toile, 169 × 140 cm.  
Photo © Aurélien Mole. Courtesy Semiose,  
Paris.