

MUSÉE
UNTER
LINDEN

**Agir,
contempler**

24.1.—

20.6.16



Agir, contempler L'exposition inaugurale

Le Musée Unterlinden a convié ceux qui ont conçu l'extension et le réaménagement du musée à imaginer l'exposition inaugurale : Herzog & de Meuron, associés à l'historien d'art Jean-François Chevrier.

La contemplation et l'action sont deux registres d'expérience qui ont largement défini l'histoire des arts en Europe depuis le Moyen-Âge et le temps des cloîtres (consacrés à la vie contemplative) jusqu'à l'ère actuelle des écrans. Ce ne sont pas deux voies distinctes de l'art, mais deux dimensions qui coexistent, à des degrés divers, dans la plupart des œuvres.

Depuis la Renaissance, la peinture donne à contempler les actions humaines, elle est *représentation contemplative de l'action*. Au 17e siècle, Nicolas Poussin déclarait : « La peinture n'est rien d'autre que l'imitation des actions humaines ».

L'exposition lie deux orientations historiques : la figuration des actions humaines, qui, depuis le tournant romantique de la fin du 18e siècle, a intégré l'interprétation subjective et le fantasme ; le développement à partir des années 1960 de nouvelles formes, issues des échanges entre arts visuels et arts de la scène mais aussi de la prise en charge par la photographie et le cinéma de la chronique des actions humaines.

Deux espaces

L'exposition est en deux parties : elle débute dans l'Ackerhof et se poursuit dans la Piscine.

Ackerhof (1–22)

Dans la grande salle de l'Ackerhof dédiée aux expositions temporaires, une cinquantaine d'œuvres précisément choisies (tableaux, sculptures, photographies, œuvres sur papier) retracent les transformations de l'imitation des actions humaines dans l'art depuis le 15^e siècle jusqu'à la période actuelle, en incluant la performance, avec laquelle l'œuvre devient elle-même action.

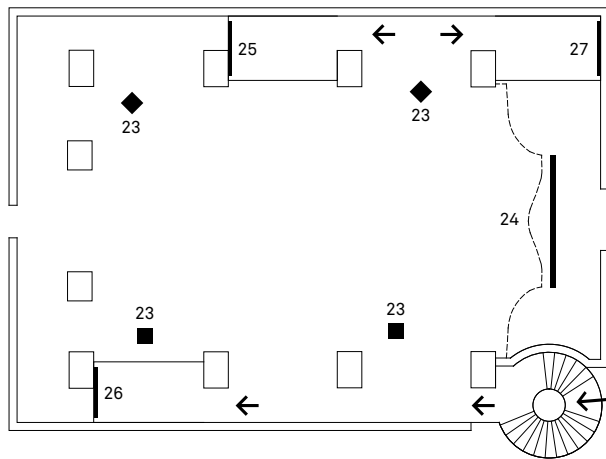
Piscine (23–27)

Dans la Piscine, une sélection de films de formes diverses, entre documentaire et création expérimentale, évoque la vitalité de la performance et des arts de la scène, danse et théâtre, au temps des écrans : la représentation des actions humaines et la contemplation du mouvement sont devenues les vecteurs d'une image du corps dans tous ses états.

Du 27 février au 15 juin, une programmation de performances et de rencontres prolonge l'exposition avec six rendez-vous.

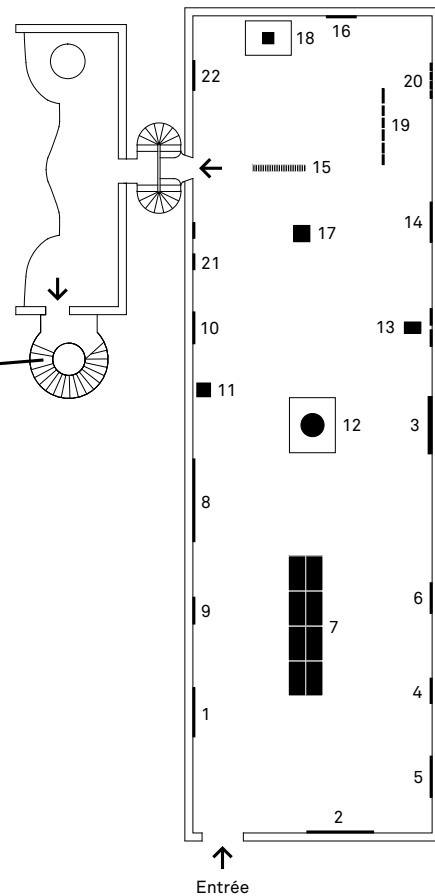
Piscine

2e partie de l'exposition (films) et performances



Ackerhof (2e étage)

1e partie de l'exposition



L'histoire des arts, dans l'Europe chrétienne, n'a cessé de lier action et récit, autant que figure et parole. L'idée d'imitation des actions humaines, avec sa teneur contemplative, a évolué selon les fonctions assignées à la peinture et, plus largement, aux arts visuels.

1 Le *Retable du Tempelhof de Bergheim* peint par Jost Haller vers 1445, qui ouvre l'exposition, appartient au Musée Unterlinden. Le tableau juxtapose deux actions. À gauche, une action verbale, prophétique : la prédication de saint Jean-Baptiste annonçant le sacrifice du Christ. À droite, une action héroïque, légendaire : saint Georges combattant le dragon pour délivrer la princesse. Dans les deux cas, la représentation picturale est une fiction produite pour soutenir une croyance, l'inscrire dans le monde sensible. Parole et action sont liées : la puissance de la parole prophétique introduit à l'action héroïque. La parole est action.

2 Les arts figuratifs ont souvent représenté des situations d'interlocution, sur le mode du dialogue théâtral. La parole est adressée, elle s'échange, elle circule. C'est un thème récurrent dans les tableaux photographiques de l'artiste canadien Jeff Wall (né en 1946). Dans *Monologue* (2013), la parole est figurée dans une théâtralité à la fois réduite et amplifiée ; hors de l'image elle-même, aucun élément n'est donné sur la situation et les personnages. Jeff Wall a entrepris à la fin des années 1970 une réinvention photographique du théâtre peint. Il répondait à un environnement de l'art

nord-américain marqué par la coexistence de deux mouvements contraires : d'une part, les développements de la performance avec (ou contre) l'art dit « conceptuel » et, d'autre part, un retour à/de la figuration picturale, baptisé « néo-expressionnisme ».

3 Pour Jeff Wall, la rue est un théâtre de gestes, de mimiques, qui appelle une double lecture : ces gestes constituent un répertoire de stéréotypes et un support du *gestus*. Wall reprend un terme, *gestus*, défini par Bertolt Brecht en 1940 : « l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée ». Dans *Milk* (Lait, 1984), l'action est réduite à un geste d'expression qui est émission d'énergie et réaction involontaire.

Le langage pictural classique, formalisé en France au 17^e siècle, provient, au travers de nombreuses médiations, des préceptes établis en 1435 par le grand théoricien de l'art de la première Renaissance Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura* (De la peinture). Chez Alberti, mouvement et action sont emboîtés, comme figures et fable. La fable se dit au travers des figures. De même, l'action se déploie dans la combinaison des mouvements. Gestes et attitudes constituent le matériau du peintre de figures. Quand celles-ci sont accordées à l'argument de la composition, le plaisir d'une action bien représentée se double d'une contemplation du mouvement.

4·5 Les tableaux de François Perrier et de Laurent de La Hyre représentent deux pôles distincts à l'intérieur de la tradition dite « classique » du milieu du 17^e siècle. **Les Adieux de saint Pierre et de saint Paul** (1647–1650) est l'œuvre d'un disciple de Poussin. Perrier représente le moment tragique où les deux saints sont emmenés chacun vers son supplice. La composition distingue deux groupes de figures serrées de part et d'autre d'un vide central qui exprime la séparation des protagonistes. Alberti distinguait déjà les « mouvements de l'âme » des mouvements du corps. Le peintre, disait-il, doit connaître parfaitement la mobilité du corps (*corporis motus*) afin de rendre les mouvements de l'âme. **L'Apparition du Christ à Madeleine (Noli me tangere)** (1656) de La Hyre, représente le Christ ressuscité, en chemin vers Dieu ; un ange attend dans la clarté céleste. Madeleine a été choisie comme témoin. Celui qui *apparaît* ne peut être touché, mais le geste qui accompagne la parole divine établit un contact. L'interdit prononcé par le Christ installe à la fois la distance et l'éloquence de la peinture.

6 Bien que non figurative, la **Composition** (1966) de Bram van Velde présente une analogie de construction avec les deux tableaux de Perrier et La Hyre. Ce rapprochement fait ressortir à la fois la part d'« abstraction » dans la tradition figurative classique – le phénomène tient à l'importance du travail de composition – et la teneur figurative voilée de la peinture dite « abstraite ». Un principe de stabilité lié à l'architectonique du tableau explique l'analogie spatiale du geste figuré et du geste pictural.

7 Dans le système des beaux-arts, peinture, sculpture, gravure et architecture sont réunies sous l'appellation « arts du dessin ». Les œuvres sur papier constituent une matrice d'invention et un support de diffusion. **Un choix de dessins et d'estampes de la collection du Musée Unterlinden** présente quelques jalons de l'histoire de la représentation des actions humaines.

Des gravures de Martin Schongauer (le maître colmarien de la fin du 15^e siècle, largement représenté dans les collections du musée), d'Albrecht Dürer et Hans Baldung Grien sont suivies d'un petit ensemble extrait de la série *Les Misères et les malheurs de la guerre* (1633) de Jacques Callot. Dans le musée qui abrite le *Retable d'Issenheim*, la question de l'action ne peut se limiter à une sage typologie des mouvements humains, elle passe nécessairement par les figures contrastées du drame historique et de l'aventure spirituelle.

Dans leurs interprétations des horreurs de la Première Guerre mondiale et de ses effets, Max Beckmann, George Grosz ont actualisé la position de Callot : l'horreur et la bêtise humaines peuvent être dénoncées, sinon surmontées. Les œuvres sur papier de Jean Fautrier, Julius Bissier, Geer Van Velde montrent comment, dès les années 1930 et après la Seconde Guerre mondiale, l'action peinte s'est transformée en action picturale : les gestes participent de l'activité de tracer.

8-9 Un ensemble d'œuvres évoque les effets, jusqu'à la période actuelle, du tournant romantique des Lumières : quand, entre 1780 et 1820, dans le sillage de Goya et de William Blake, l'action figurée a intégré l'interprétation subjective et le fantasme. L'œuvre de Jean-Baptiste Peytavin (1768–1855), élève de David tombé dans l'oubli, procède de la tradition rhétorique du théâtre peint. Dans **Les Sept Athéniennes livrées au Minotaure**, le moment, rarement figuré, où le Minotaure s'empare de ses victimes, est l'occasion d'un déploiement d'attitudes et de gestes démonstratifs, amplifiés. Le **Massacre des Innocents** est traité d'une manière inattendue : restreint à trois personnages situés sur le seuil d'une chambre. Le récit biblique a servi de prétexte à l'interprétation picturale d'un fantasme. Le drame n'a plus pour cadre le récit édifiant de la vie du Christ, il a été littéralement *intériorisé*.

10-11-12 On trouve l'écho de l'imagerie fantasmagorique de Peytavin dans l'œuvre de Pierre Klossowski (1905–2001), l'artiste français qui a interprété systématiquement le modèle du tableau vivant en associant récit, dessin, cinéma et « simulacre » plastique. Les fables qu'illustre Klossowski (**Milady et d'Artagnan, Roberte, Roberte aux barres parallèles**), issues de ses propres écrits, sont un jeu de masques entre imagination, fantasmagorie et biographie. Qu'est-ce que la vérité d'un tableau ? Est-ce une conformité aux apparences ? Mais les apparences peuvent être trompeuses.

13 La **Maison Lego** (1985) d'Herzog & de Meuron (agence créée à Bâle en 1978), contribution à une exposition organisée par le Centre Pompidou et le fabricant des jeux Lego, situe la chambre d'enfance comme théâtre de la mémoire et du fantasme. Les jeunes architectes prirent le contre-pied de l'éclectisme postmoderne ambiant et produisirent un objet-image spéculatif. L'objet est inséparable du texte qui définit un scénario et des deux tirages photographiques, images de scènes intérieures. La maquette, qui incorpore des jouets d'enfance des deux auteurs (briques Lego et meubles miniatures), évoque les maisons de poupée. Un intérieur domestique, sans qualités particulières, est le cadre d'un petit drame fantasmagique ordinaire.

14 Le peintre Rémy Zaugg (1943–2005) fut un ami proche et un collaborateur essentiel de Jacques Herzog et Pierre de Meuron. Il n'a cessé de méditer sur les conditions de la contemplation picturale en considérant le tableau comme un espace fictif concret, matériel, dans un espace actuel, architectural (**Sans titre** « Un mur (ici)/un sol/quatre murs/une porte (là) », 1988). Dans des formes diamétralement opposées à celles de Klossowski (les deux artistes ont toutefois dialogué), il investit le cadre fantasmagique du tableau et sollicite l'action perceptive du regardeur, l'incitant à un regard *autre*.

15 La pièce au sol de Carl Andre (né en 1935), **Zinc-Steel Sonnet** (Sonnet en zinc et acier, 1991), matérialise dans le lieu d'exposition un espace ouvert à l'action du visiteur *ici et maintenant*.

16 Le grand montage photographique de John Coplans (1920–2003), **Standing, Side View, Three Panels n.1** (Debout, vue de côté, trois panneaux, n°1, 1993), traduit l'idée du *drame* dans sa plus simple expression, tel que l'a défini James Joyce en 1899 : « Le drame fit son apparition dans la sculpture le jour où l'artiste sépara les pieds de ses statues. » Joyce reprenait à son compte la définition de l'action dramatique par Hegel : celle-ci, disait-il, s'est introduite dans la figuration plastique avec la représentation du corps humain en mouvement.

17 La rencontre de l'art du mouvement avec l'art non figuratif, dit « concret », fut l'un des événements durables de l'art moderne. La **Roue de bicyclette** (1913/2016), de Marcel Duchamp, est une pure expérience contemplative du mouvement. Duchamp l'a comparée à plusieurs reprises avec un feu de cheminée. Nous présentons ici une copie d'exposition, réalisée avec l'autorisation exceptionnelle de l'Association Marcel Duchamp à partir de la réplique réalisée par Duchamp en 1964. À la différence des *readymades* (le mot n'a « intéressé » Duchamp qu'en 1915, après son installation à New York), *Roue de bicyclette* ne contient aucun jeu de mots, ne présente aucune inscription. Comme son

nom ne le dit pas, c'est un objet hybride, un assemblage qui procède de la simplicité d'un *faire* artistique condensé en un geste gratuit. C'est un objet à *mettre en mouvement*, littéralement. Contrairement au *Nu descendant un escalier* qui fit scandale à New York début 1913, la *Roue de bicyclette* était un objet tranquille, une fantaisie privée qui est longtemps restée dans l'atelier : « cela, dit Duchamp, ouvrait un peu des horizons sur d'autres choses que la vie matérielle de chaque jour ».

18 Cette attitude contemplative, qui privilégie le mouvement sur l'action et la durée sur le temps finalisé, la distraction sur l'attention efficace, fut le ressort principal du mouvement Fluxus, qui se développa à partir de la fin des années 1950, entre l'Europe et les États-Unis. Les acteurs de Fluxus, dans le sillage du musicien John Cage, retrouvaient la posture du dadaïsme pacifiste (zurichois). Les objets du **Chair Event. Water Yam** de George Brecht (1926–2008) correspondent à l'une des partitions qui composent le livre-boîte publié par Brecht en 1963, *Water-Yam*, qui renferme des petites cartes sur lesquelles sont inscrites des « partitions d'événements » (*events*). On pourrait définir l'*event* comme une période de temps cadrée qui constitue un phénomène musical (sonore) et visuel comprenant *tout* ce qui advient dans ce laps de temps.

19-20 Le Polonais Edward Krasinski (1925–2004) fut l'un des artistes qui ont reconduit la grâce du burlesque dans des formes inspirées de la tradition constructiviste (l'art abstrait, non figuratif) des années 1920. La **Grande Lance** (1964) est une image du mouvement décomposé ; le mouvement figuré est devenu chose réelle, tangible, concrète. La performance documentée dans **Lance, Zalesie** (1963–1964) accomplit dans le paysage l'action figurée par l'objet. Dans la salle d'exposition, l'objet agit comme élément d'une constellation constructive.

21 La performance connut dans les années 1970 un développement remarquable. Cette manière de s'adresser directement au regardeur opposait l'activité à l'œuvre, l'action à l'image statique. En 1978, le sculpteur américain Charles Ray (né en 1953) introduisait son corps dans des objets, pour « stimuler la relation du regardeur avec l'œuvre ». **Plank Piece I and II** (1973) fut sa première action : « *My body is a sculptural element pinned to the wall by a wood plank.* » (Mon corps est un élément sculptural fiché au mur par une planche en bois). Les performances de Ray ne sont pas expressionnistes ; elles exposent, avec un détachement non dénué d'humour, une violence du monde sur le corps, via les objets.

22 À la fin des années 1970, une autre tendance se dessina ; on parlait d'un « retour à la peinture ». René Daniëls (né en 1950) était passé de la photographie conceptuelle à la peinture. Quelques années plus tard, en 1987, le tableau intitulé **Le Retour de la performance** affirmait un besoin, vital, de penser la peinture avec la performance (et non contre elle). Un espace scénique est mis en perspective de manière schématique ; au centre, dans un cercle de lumière, se tient un bouquet de (sept) micros sur pied ; on distingue au fond la silhouette du personnage qui va entrer sur scène.

Piscine

Dans la Piscine sont diffusés en continu, sur huit écrans de divers types, une trentaine de films ou extraits de films, répartis en cinq ensembles : « Actions burlesques », « Peinture, action, film », « Le lieu, le cadre, l'écran », « Le mouvement comme langage du corps », « Enfance et mémoire animale ».

23 Actions burlesques

Le burlesque cinématographique est une *petite forme* distincte de la grande forme dramatique. Son principe est la simplification de l'intrigue et des motifs psychologiques au profit de la gestuelle liée à la succession des gags. La « petite forme » burlesque favorise la grâce du geste dédramatisé – soustrait aux pesanteurs de l'action – et le tracé dépouillé du mouvement. La danseuse Anna Halprin (née en 1920) en a saisi l'essence dans son bref solo de 1957, *The Bed*.

Chez les inventeurs du burlesque cinématographique, la mobilité asociale du vagabond est constamment exposée au risque de la chute. Sous couvert du divertissement, la petite forme burlesque s'est diffusée dans une culture romantique de la révolte qui a orienté une bonne part de l'art moderne depuis la fin du 19^e siècle. On peut entendre ici ou là le rire grinçant d'Alfred Jarry. Les petits films 16 mm de **Bas Jan Ader** déclinent l'idée de la chute, tandis que le premier film de Chantal Akerman, *Saute ma ville* (1968), concentre dans le huis clos d'une cuisine la puissance anarchique, littéralement explosive, du désordre burlesque.

Dans *Der Lauf der Dinge* (Le cours des choses, 1986–1987) de Peter Fischli et David Weiss, la contemplation du mouvement passe par l'image d'une chaîne d'actions et réactions émancipée de toute intervention humaine visible qui semble répondre, sur un mode enjoué, à l'idéalisation du mouvement « sans raison ».

Valeska Gert a mis au point dans les années 1920 une gamme de performances qui combinaient théâtre, pantomime et danse, dont le court film de Suse Byk (*Tänzerische Pantominen*, 1925) donne trois exemples. Elle avait inventé, selon ses propres termes, « la pantomime dansée de critique sociale », qui lui permettait de danser des personnages de parias de la société bourgeoise patriarcale.

Le renouveau du mime burlesque et grotesque peut être crédité à l'artiste espagnole La Ribot, qui est parvenue, dans ses performances, à lier l'humour à la nudité, en surmontant l'autodérision. *Soccoro ! Gloria !* (1991) fut le solo avant-coureur de la série des *Pièces distinguées* (selon une formule empruntée à Éric Satie), initiée en 1993 et dont La Ribot présentera le 30 avril dans la Piscine des développements récents.

24 Peinture, action, film

À New York, en 1952, le critique Harold Rosenberg qualifia d'*Action Painting* le type d'improvisation picturale gestuelle qui transformait le tableau en « arène ». Deux ans plus tôt, les photographies et le film d'Hans Namuth (**Jackson Pollock**, 1950) avaient largement diffusé la technique du *dripping* : on voyait l'artiste aspergeant de grandes toiles étendues au sol. Mais le tableau restait un support (pour des gestes) plus qu'un lieu (pour une action).

Un ensemble de films postérieurs retracent le passage de l'informel à la performance, dont Joseph Beuys et Klaus Rinke à Düsseldorf, Günter Brus à Vienne (**Ana**, 1964) furent trois acteurs.

À Cracovie et en relation avec la galerie Foksal de Varsovie, Tadeusz Kantor introduisait la performance dans l'espace théâtral, en dramatisant sa propre biographie. En situant son activité « aux frontières de la peinture et du théâtre », il ouvrait l'espace pictural à l'action participative. Nous montrons un document inédit (**Multipart**) qui relate l'histoire d'un tableau « pris en charge » en 1970 par un groupe d'étudiants en architecture de l'Université de Varsovie.

25 Le lieu, le cadre, l'écran

Depuis la fin des années 1960, une tendance commune à la danse et à la performance revient à concevoir l'action comme la définition de son propre lieu. Dans **Square Dance** (1967) de Bruce Nauman, l'action définit une *aire de jeu*. Vito Acconci, dans son premier film vidéo, **Three Frame Studies** (Trois études de cadre, 1969–1970), se livre à des exercices plutôt humoristiques sur l'arbitraire du cadre et les décadrages de l'action.

La télévision se présente elle-même comme un cadre dans l'espace domestique. Une « TV-Aktion » assez féroce de l'artiste autrichienne VALIE EXPORT, **Facing a Family** (Face à une famille, 1971), montre une famille alignée face à l'écran de télévision invisible, sous la caméra. Dans la performance vidéo **And so on, End so soon: Done 3 times** (1977), Robert Filliou se joue de l'emprise de la télévision sur le comportement, tout en mettant en pratique son principe d'équivalence « bien fait/mal fait/pas fait ».

Filliou s'est inséré en image, avec l'écran de télévision, dans le dispositif de la performance. L'insertion d'un cadre-écran dans le cadre de la prise de vues produit un huis clos fictif. Cet effet se retrouve dans le film vidéo **Berlin 10/90** de Robert Kramer, tourné à Berlin le 25 octobre 1990 en un seul plan-séquence. Le cinéaste se met en scène, monologuant dans une pièce (une salle de bains), entre une caméra et un écran de télévision. Il définit un *lieu* de parole, que des séquences

préfilmées doublent d'un *espace* de circulation hors-champ, dans les rues de Berlin quelques mois après la chute du Mur, mais aussi dans un passé familial et historique.

Dans *L'alba* (Aube, 2015), l'artiste milanaise Marina Ballo Charmet a filmé pendant 50 minutes, depuis un point fixe, le parvis du *Duomo* au petit matin, un dimanche d'hiver. La *tension contemplative* tient à l'interaction entre la plénitude picturale du cadre et la porosité aux bords de la « vue ».

26 Le mouvement comme langage du corps

Aux États-Unis, la danse « post-moderne » s'est démarquée de la danse « moderne » de Martha Graham. Pour Anna Halprin et ses élèves Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer (*Trio A*, 1966), entre autres, les mouvements ordinaires (marcher, courir, etc.), les « tâches » de l'activité quotidienne, les gestes d'un métier manuel (transporter des briques, par exemple) donnaient l'impulsion simple d'un mouvement « trouvé ». Steve Paxton a ensuite inventé et développé le *Contact Improvisation*, dont nous montrons les premières expérimentations (*Chute*, 1972–1979).

Parallèlement, les artistes cherchaient dans la pratique de la performance un renouvellement des langages du corps. Joseph Beuys (1921–1986) endossait le rôle de l'éclaireur-chaman, chargeant ses actions d'une teneur biographique et dramatique. Dans l'action *Celtic + ~~~*, présentée à Bâle en 1971 (et à laquelle Jacques Herzog assista), il revisitait la

geste christique et les fondements physique du langage. Klaus Rinke, son jeune collègue à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, entreprenait au contraire dans ses actions une déconstruction analytique du langage gestuel. *Mutation* (1971) est une tentative pour établir une correspondance entre gestes et verbes d'action.

Le mouvement est resté la matière propre de la danse, mais il n'est plus isolé, il contribue à un scénario, une partition, ou une procédure participative. Le *Tanztheater*, théâtre dansé (ou danse-théâtre), de Pina Bausch s'est imposé avec le légendaire *Café Müller* de 1978.

Dans le second mouvement de *Rosas danst Rosas* (1983) de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaecker, des chaises distribuées sur le plateau constituent les supports d'un ensemble de variations gestuelles et rythmiques pour une danse assise.

Jérôme Bel (1995) est une mise à nu et à plat du dispositif du « spectacle vivant ». Les protagonistes inventent un langage des corps littéral et loufoque. « Le corps que j'ai choisi de travailler, dit Jérôme Bel, est un corps culturel, socialisé, historique. [...] il n'est que codes et signes, il est discursif ». Ce parti pris s'exprime dans les formes de la poésie et de l'humour.

27 Enfance et mémoire animale

Anna Halprin (née en 1920) est la chorégraphe qui a systématiquement prôné l'improvisation comme méthode d'art collectif, ou communautaire. **Parades and Changes** est constituée de mouvements successifs fondés chacun sur une « partition » ouverte à l'interprétation des danseurs. En 1965, après sa diffusion en *prime time* à la télévision publique suédoise, un fermier écrivit à Halprin : « J'ai vu l'Animal Humain nu, lent et effrayé et intimidé et pur tout comme un de mes veaux ou de mes agneaux nouveaux-nés approchant, s'approchant pour entendre quelque chose d'inconnu. » Deux ans plus tard la pièce fit scandale à New York.

Parmi les protagonistes de la *post-modern dance*, qui s'est cristallisée au début des années 1960 dans les activités de la Judson Church à New York, Simone Forti est celle qui a le plus étudié le mouvement des animaux, afin de diversifier ses propres possibilités kinésiques. *Crawling* (Ramper, 1974) était accompagné d'une voix qui commentait les comportements de l'abeille, du lièvre, de l'ours brun... La vidéo **Three Grizzlies** fut réalisée la même année au zoo de Brooklyn, et sert de base à la création de **Solo n°1**.

Les gestes ne peuvent constituer un patrimoine au même titre que les monuments et les objets d'art, mais ils participent d'une mémoire active et manipulable. Fernand Deligny (**Ce gamin, là**, de Renaud Victor, 1975) invoquait la *mémoire d'espèce* à propos de l'expérience infraverbale des autistes.

Cette dimension de la mémoire ne peut être atteinte en effet que dans une expérience contemplative centrée sur le geste, en deçà de l'action raisonnée, consciente, efficace. La chorégraphie élaborée par Mathilde Monnier avec une jeune femme autiste (**Autour de Marie-France**, 1998) démontre la grande richesse que peut générer, sur le plan de l'invention gestuelle, une relation empathique en-deçà du langage.

Les actions filmées de l'artiste polonais Artur Zmijewski (**Œil pour œil**, 1998) mettent en scène une surexposition transgressive du corps, avec ses traits de *difformité* et son humour cru.

Rencontres et performances

Une programmation de rencontres et de performances dans la grande salle de la Piscine prolonge l'exposition « Agir, contempler ». Des artistes, des danseurs, des chorégraphes se saisissent des actions humaines comme d'un matériau vivant et divers pour un art au présent.

Samedi 27 février

Une pièce dansée – Volmir Cordeiro, Rue

Troisième solo de Volmir Cordeiro (né au Brésil en 1987), *Rue*, accompagné au tambour par Washington Timbo, donne corps à des poèmes de Bertold Brecht sur la guerre. Le poème s'incarne, le tambour gronde, les images émergent, la violence et la fête se mêlent dans une danse de ruptures et d'insurrection. « La rue invente des langues, des types, elle héberge les misérables et elle prête sa scène aux artistes ».

Horaire | 20h – 21h | **Tarifs** | 10 € | étudiants 5 € | Accès : Piscine | Billetterie : entrée du Musée | Places limitées*

Samedi 19 et dimanche 20 mars

Un week-end de performances

Jean-François Chevrier, commissaire de l'exposition, et Mathilde Monnier, directrice générale du CND Centre national de la danse (Pantin) – voir aussi n° 27 de ce livret – invitent quatre jeunes artistes à présenter chacun une forme courte, performance ou pièce dansée. Programme détaillé disponible fin février au Musée et musee-unterlinden.com

Horaire | 10h–18h | **Tarif** | Entrée libre pour les visiteurs du Musée, dans la limite des places disponibles

Jeudi 14 avril

Jeff Wall / Charles Ray, dialogue – Une rencontre exceptionnelle entre 2 artistes de l'exposition

L'action et la *contemplation* sont deux pôles qui, depuis leurs débuts dans les années 1970, ont toujours orienté le travail de Jeff Wall (né en 1946, vit à Vancouver) – voir aussi n° 2, 3 – et de Charles Ray (né en 1953, vit à Los Angeles) – n° 21. Ce sera le sujet de leur premier dialogue public, présenté par Jean-François Chevrier.

Horaire | 19h | fermeture des portes de la Piscine à 19h | Se présenter dans la Piscine 10 min avant la rencontre | **Tarif** | Billet du Musée et un supplément de 4.50 € | Accès : Piscine | Billetterie : entrée du Musée | Places limitées*

Rencontres et performances

Samedi 16 avril

Une soirée de danse-performance –

Alexandra Bachzetsis, *From A to B via C*

Les trois danseurs de *From A to B via C* d'Alexandra Bachzetsis (née en 1974 à Zurich) explorent les trajectoires pour rejoindre B depuis A en passant par C : d'un corps à un autre, entre le langage et les corps en mouvement, pour un nouvel espace de performance dansée.

Horaire | 20h | **Tarifs** | 10 € | étudiants 5 € | Accès : Piscine |
Billetterie : entrée du Musée | Places limitées*

Samedi 30 avril

Deux performances

Jérôme Bel, *1000*

Avant *Compagnie, compagnie* en juin, Jérôme Bel (né en 1964) – voir aussi n° 26 – présente une performance conçue pour les espaces non théâtraux, avec vingt participants.

Horaire | 15h | **Tarif** | Entrée libre pour les visiteurs du Musée, dans la limite des places disponibles

La Ribot, travaux en cours

Artiste transdisciplinaire, La Ribot (née en 1962), performeuse, danseuse, chorégraphe espagnole et suisse basée à Genève – voir aussi n° 23 – recourt à tous les supports nécessaires pour créer ses pièces. Elle présentera un aperçu de son travail en cours, dans la lignée des *Pièces distinguées* (1993, 1997, 2000, 2011), en vue d'une cinquième série en préparation.

Horaire | 20h | **Tarifs** | 10 € | étudiants 5 € | Accès : Piscine |
Billetterie : entrée du Musée | Places limitées*

Mercredi 15 juin

Spectacle – Jérôme Bel, *Compagnie, compagnie*

Issu de Gala (2015), *Compagnie, compagnie* rassemble vingt danseur/se/s amateur/e/s et professionnel/le/s vivant dans la région de Colmar. Il emprunte au « gala » la forme du partage collectif de moments dansés.

Horaire | 20h | **Tarifs** | 10 € | étudiants 5 € | Accès : Piscine |
Billetterie : entrée du Musée | Places limitées*

*Information et réservation au +33 (0)3 89 20 15 58 ou
musee-unterlinden.com

Prêteurs

Paul Andriess Collection, Amsterdam
L'Arche Éditeur, Paris
Marina Ballo Charmet
Cabinet Gallery, Londres
CND Centre national de la danse
Centre Pompidou, Paris. Musée national
d'art moderne / Centre de création industrielle
Compagnie La Ribot, Genève
Documentaire sur grand écran, Paris
Electronic Arts Intermix, New York
Estate of Bas Jan Ader
Estate de Robert Filliou &
Peter Freeman, Inc.
Les Films du Losange, Paris
Foksal Gallery Foundation, Varsovie
La Fondation Chantal Akerman
et Marian Goodman Gallery
FRAC Champagne-Ardenne, Reims
Galerie Klüser, Munich
Anna Halprin
Jacques Herzog und Pierre de Meuron
Kabinett (Fondation)
Krzysztof Kubicki et Marek Młodecki
Lobster Films, Paris
Mathilde Monnier
Musée de Grenoble
Musée des beaux-arts de Chambéry
Musée des beaux-arts de Rennes
Museum Ludwig, Cologne
Museum of Performance + Design,
San Francisco
Peter Namuth
R.B. / Jérôme Bel
Rosas, Bruxelles
Sixpackfilm, Vienne
T&C Films, Zurich
Videoda
Video Data Bank, Chicago
Jeff Wall Studio

Exposition

CONCEPTION
Herzog & de Meuron et Jean-François
Chevrier
COMMISSARIAT
Jean-François Chevrier
Élia Pijollet
SCÉNOGRAPHIE
Herzog & de Meuron
RECHERCHE DES FILMS
Georges Heck, Vidéo Les Beaux Jours
Élia Pijollet
INSTALLATION ET LOGISTIQUE AUDIOVISUELLES
Anamnésia, Strasbourg
ÉCLAIRAGE
Vincent Rossi
RESTAURATION DES OEUVRES GRAPHIQUES
Caroline Marchal

Musée Unterlinden

DIRECTION
Pantxika De Paepe
CHARGÉE DE MISSION
Karin Graff
DOCUMENTATION
Magali Haas
Corinne Sigrist
RÉGIE DES OEUVRES
Emma Delgado
SERVICE CULTUREL
Suéva Lenotre
MÉDIATION CULTURELLE
Charlène Bernard
RELATIONS PRESSE ET COMMUNICATION
Marie-Hélène Siberlin
MÉCÉNAT
Alexandre Valéry
Véronique Mühlebach-Starck

Agir, contempler

Oeuvres de Carl Andre, George Brecht,
John Coplans, René Daniëls, Marcel Duchamp,
Jost Haller, Herzog & de Meuron,
Pierre Klossowski, Edward Krasinski,
Laurent de La Hyre, François Perrier,
Jean-Baptiste Peytavin, Charles Ray,
Bram van Velde, Jeff Wall, Rémy Zaugg,
Pierre Zucca

Dessins et gravures de la collection du
Musée Unterlinden : Gérard Audran
(d'après Raphaël), Hans Baldung Grien,
Max Beckmann, Julius Bissier, Henri de
Boug d'Orschwiller, Jacques Callot,
Jeanne Coppel, Jean Dubuffet, Albrecht
Dürer, Max Ernst, Jean Fautrier, George
Grosz, Victor Huen, Pierre Peyron, Martin
Schongauer, Théophile Schuler, T. Smid,
Geer van Velde, Itsuki Yanai
(présentation en alternance, en raison
de la fragilité des œuvres sur papier).

Films de/sur Vito Acconci, Bas Jan Ader,
Chantal Akerman, Marina Ballo Charmet,
Pina Bausch, Jérôme Bel, Joseph Beuys,
Robert Filliou, Peter Fischli et David
Weiss, Simone Forti, Valeska Gert, Anna
Halprin, Buster Keaton, Anne Teresa De
Keersmaecker, Robert Kramer, Kurt Kren/
Günter Brus, Krzysztof Kubicki et Marek
Młodecki/Tadeusz Kantor, Mathilde
Monnier, Hans Namuth/Jackson Pollock,
Bruce Nauman, Steve Paxton, Yvonne
Rainer, La Ribot, Klaus Rinke, VALIE
EXPORT, Renaud Victor/Fernand Deligny,
Artur Zmijewski.

Performances de Alexandra Bachzetsis,
Jérôme Bel, Volmir Cordeiro, La Ribot.

Catalogue *Agir, contempler*

Texte de Jean-François Chevrier,
historien d'art, co-commissaire
de l'exposition inaugurale

Éditions Artlys et Musée Unterlinden
224 pages
9 vues du nouvel Unterlinden
143 reproductions
30 €

Mécène de l'exposition

L'exposition a bénéficié du soutien de
Swisslos-Fonds Basel-Stadt

Musée Unterlinden
Place Unterlinden
F-68000 Colmar
musee-unterlinden.com
Tél. +33 (0)3 89 20 15 51