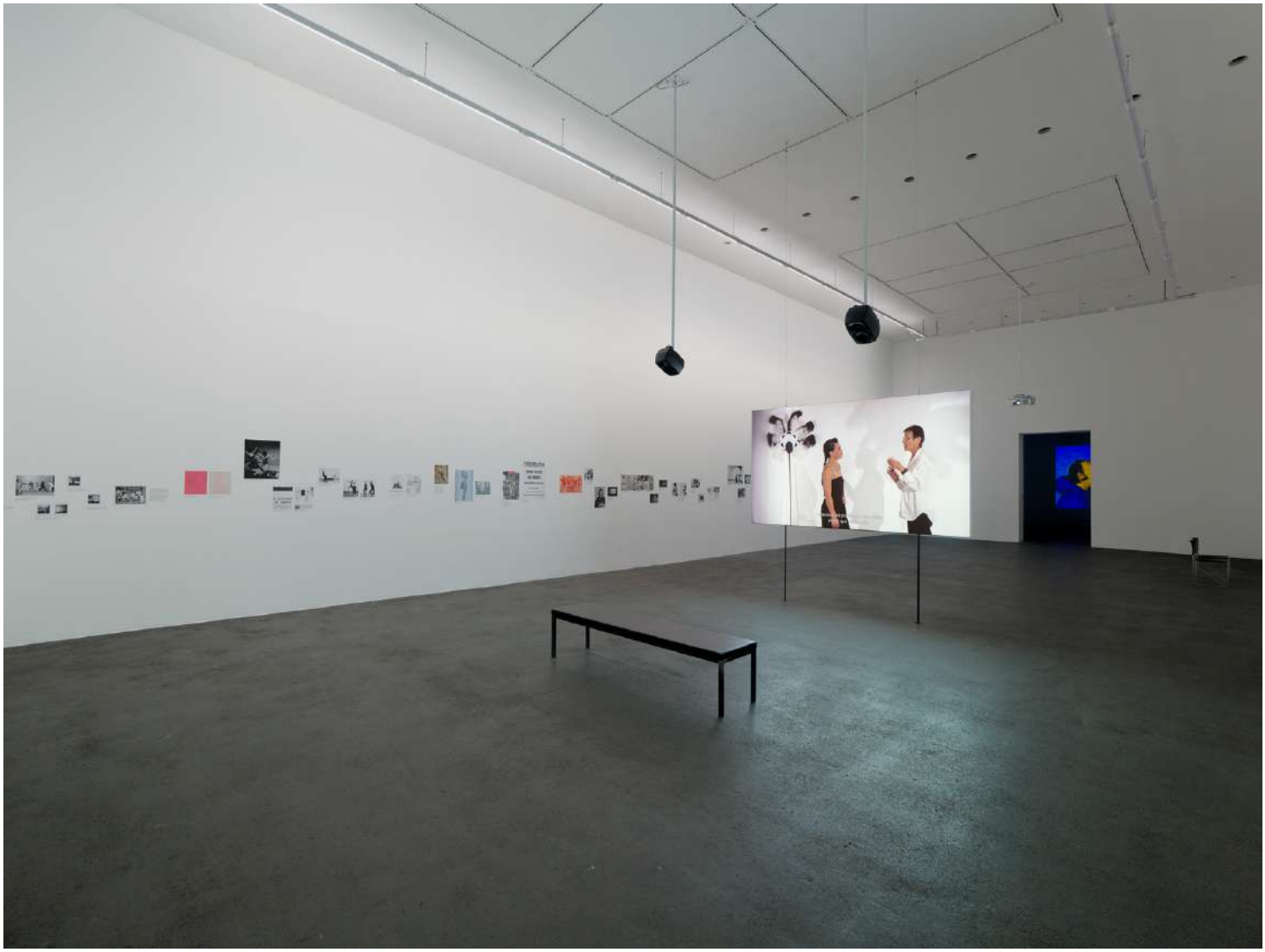
Arlène Berceliot Courtin
→⇥ Portfolio






"Rainer's work in the cinema can be seen as a milestone, marking a point of no return for women's cinema and daring the cinema... to look for new directions."
– LAURA MULVEY
YVONNE RAINER
A RETROSPECTIVE
ALL NEW 4K RESTORATIONS


The most remarkable thing was
the silence that emanated from
friends and family regarding
the details of my single
middleage. When I was younger,
my sex life had been the object
of all kinds of questioning,
from prurient curiosity to
solicitous concern. Now that I
did not appear to be looking for
a man, the state of my desires
seemed of no interest to anyone.



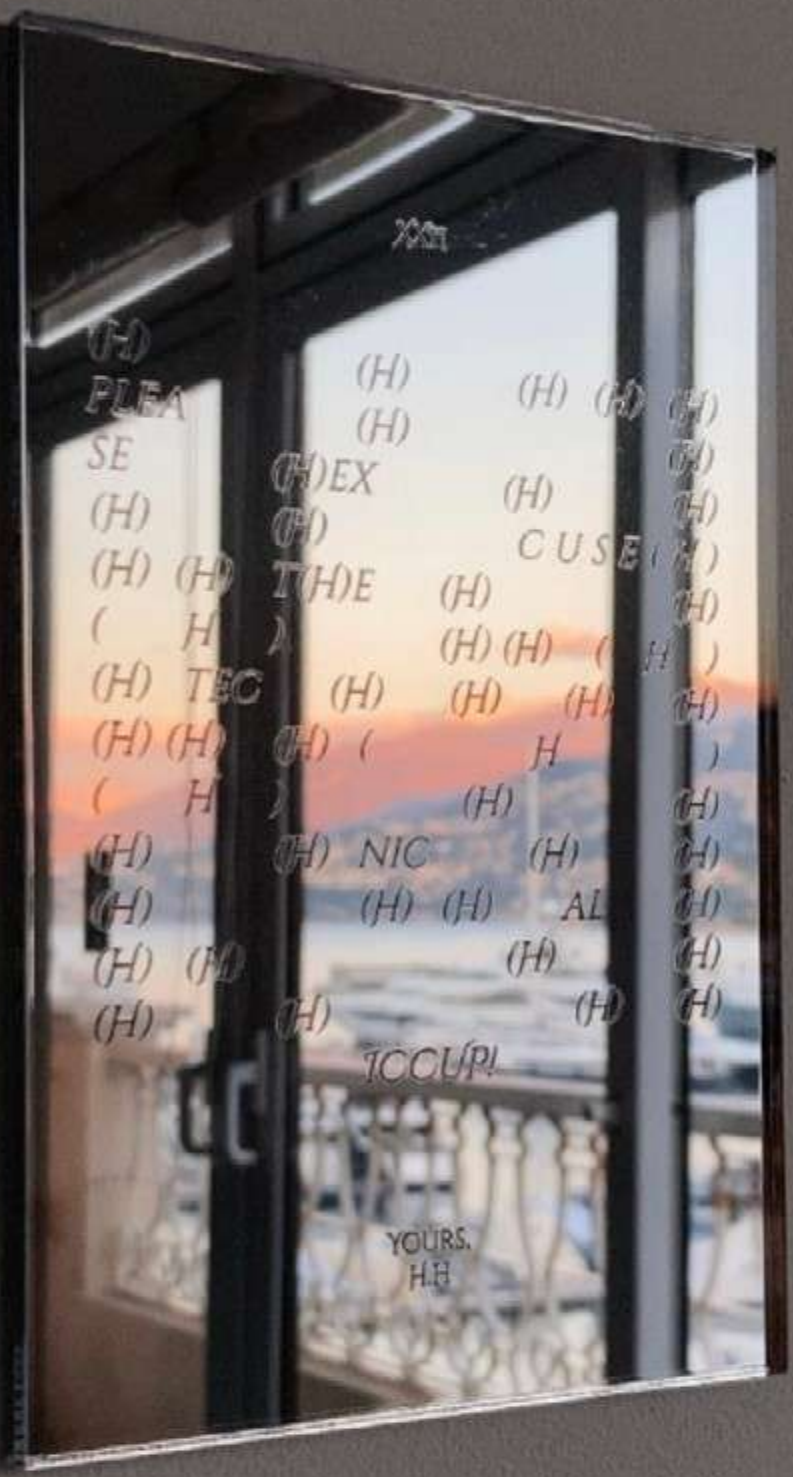
$\measuredangle$


HIGH HOW ARE YOU?
HIGH HOW ARE YOU?
HIGH HOW ARE YOU?



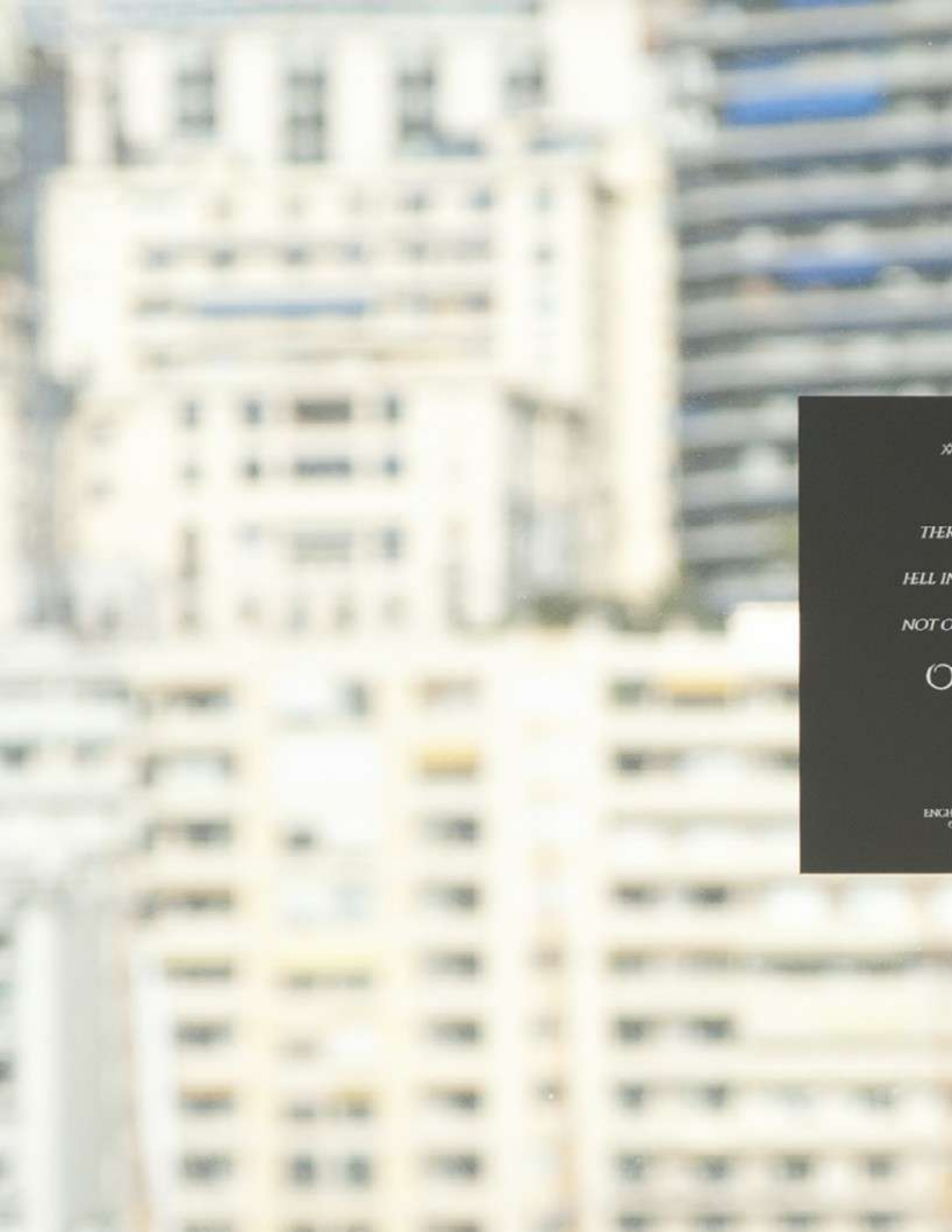


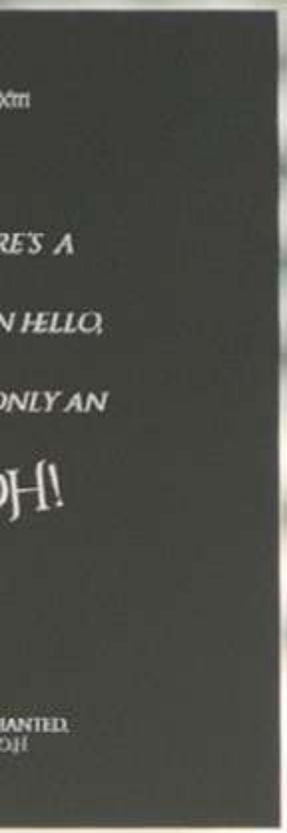

The grasp she has of the human soul,

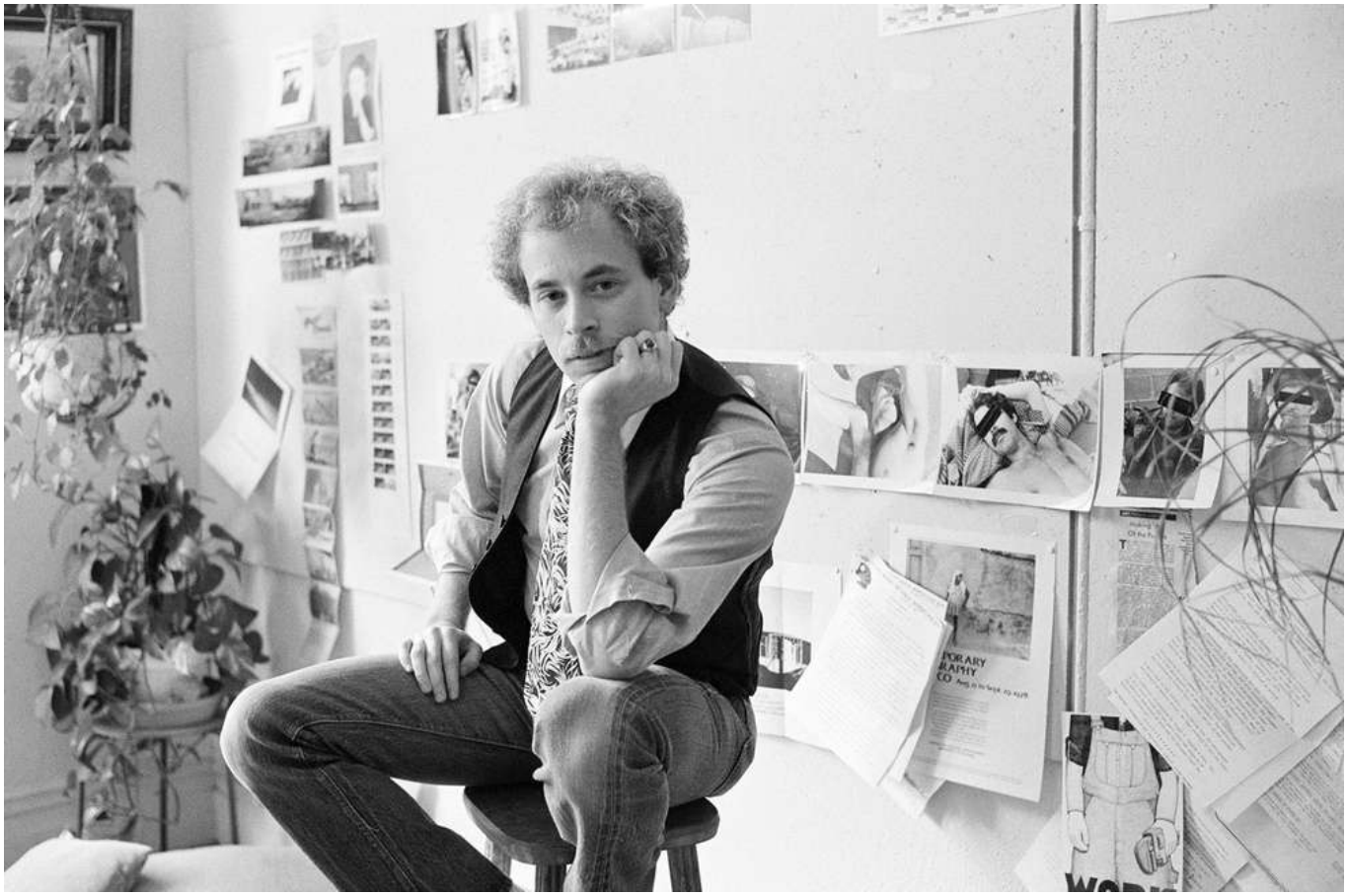

PLEA
SE
EX
CUSE
T(H)E
TEC
NIC
AL
ICCUP!
YOURS.
H.H








RE'S A
N HELLO,
ONLY AN
!HO











la robe

Numéro 3 — Furiosa, le 22 février 2020 à Monaco. Lecture du texte «Introspection pour une voix dans un nightclub new-yorkais, 2008», de Maxime Boidy et Pierre Paulin. Traduction du poème caché dans «Disco as Operating System. Part 1», Tan Lin, 2008.

À chaque fois que je suis accepté dans un club, j'ai l'impression d'accéder à quelque chose de plus ample qu'à une piste de danse. J'ai l'impression d'accéder à un format culturel complexe, à la musique en tant qu'elle est dispersée en un capital culturel fluide. Il faut alors tenter de quitter le mode linéaire de l'histoire pour comprendre ce qui ne l'est plus. Il faut quitter l'histoire et chercher là où l'on se trouve... Ici, entouré de corps qui dansent, il y a peut-être quelque chose qui reste du début des clubs disco des années 70. Il y a peut-être quelques indices sensoriels qui se cachent entre ces corps qui continuent encore et toujours de tourner... Je parle de boules à facettes, de doubles platines, de tables de mixage et de drogues absorbées qui permettent de danser. Je pense même que la culture disco a inauguré l'époque de la confusion qui entoure l'idée de médium. Et ça, on peut le voir à travers les mutations qu'a connues la musique disco avec la House, l'Ambiant, l'Electronica, le Hip hop, le Swap, le Trip hop, la Dub, le Crunk, le Garage et même la Techno. Tous ces genres suggèrent à quel point l'évolution de la disco et sa popularisation sont un phénomène complexe.

Ici, sur le dancefloor, les lumières, tout ce qui tourne et bouge est difficile à appréhender comme un médium en soi. La disco n'a jamais été pensée comme un médium. Sans doute parce que se demander ce qu'est la disco est aussi compliqué que se demander ce qu'est la musique. Alors pourquoi ne pas inverser la question? Qu'est-ce qui sonne comme de la musique à l'époque de la dissolution culturelle? Probablement la disco, ou pour le dire autrement, le son que l'on écoute sur les dancefloors. Sur la piste de danse, il y a des choses subtiles qu'il est important d'avoir à l'esprit. Le rythme disco est indissociable des techniques de production musicale comme le calage de tempo qui permet d'enchaîner deux morceaux sans interruption. La disco est bien plus qu'une marchandise pressée sur vinyles et consommée sur le dancefloor. C'est un format culturel qui prend ses racines dans le cadre communautaire des premiers clubs, où l'on s'échange des disques et où l'on entre à prix libre. Avant la disco, il y avait une ligne de partage entre écouter et participer, être un individu ou faire partie d'un réseau, être célèbre ou nobody, comme disait Andy Warhol. Avec la disco, ces lignes de partage s'évanouissent sur la piste de danse. Et ces frontières sont précisément celles qui distinguaient la musique en tant que médium.

Je suis persuadé que les modes de production et l'accessibilité alternative issus du phénomène disco ne sont pas sans lien avec le développement informatique de la mémoire vive. En tout cas, ça a eu lieu à la même période. Ce que je veux dire, c'est que la culture disco, c'est avant tout des données qui rentrent, input, et qui ressortent, output, d'un système. Il s'agit de prendre des sons à la source pour les rediffuser, et tout ça nous donne le sentiment que tout se passe en temps réel sur la piste de danse. Donna Summer avait bien compris qu'elle n'était qu'une source. Elle a même déclaré : «C'est Marilyn Monroe qui chante, pas moi. Je suis une actrice.» Alors, pas besoin d'être musicien, sociologue, économiste ou informaticien pour comprendre que la disco a pu affecter les modes de célébrité et d'être au monde. À partir de là, je dirais qu'il faut voir Donna Summer comme une célébrité de la chanson d'un genre tout à fait nouveau. C'est une célébrité produite grâce au studio d'enregistrement. Elle l'avait bien compris. Elle disait que la célébrité était un métier. Ce qui veut dire qu'aujourd'hui, on pratique la célébrité et que ça nous engage d'une certaine manière à vivre une vie éphémère, à occuper un réseau fondé sur la valeur d'échange, mais aussi que le droit d'auteur est de l'histoire ancienne.

Ce renversement est lisible à même la musique disco. Les modes de production de la disco ont quelque part dissous l'authenticité de la voix rock'n'roll et cela a eu lieu lorsque les DJs se sont mis à remixer des 45 tours en live. Tout à coup, les voix se sont retrouvées diluées en continu par le format EP et la double platine. Les modes de production techniques ont permis de faire un son customisé et, sur ce son, il était impossible de ne pas danser. C'est une chose fabuleuse que l'on ressent ici sur le dancefloor. C'est une chose martiale, transgenre, homoérotique. Et c'est pareil lorsque la voix est traitée en studio, avec le reste de l'instrumentation. Elle devient lyrique, nominale, une ligne harmonique répétée en boucle. La voix, de mix en remix, comme toutes les frontières qui définissaient le médium de la musique, a fini par disparaître. Prenez le mix de six minutes du titre *HIT AND RUN* de 77 produit par le DJ Walter Gibbons. Le mix de Gibbons séquence les cordes, les cuivres et les deux strophes de l'intro chantée par Loleatta Holloway. Dans le résultat final, la voix de Loleatta semble avoir disparu. Ce n'est pas un hasard si la dissolution du médium coïncide avec le recouvrement de la voix sous les couches de remix. Bien sûr, Loleatta comme Donna n'ont pas disparu. Elles sont là d'une autre manière, à la manière d'une interface.

Notre période n'est pas banale. Ici, sur le dancefloor, comme partout, on a fini par abandonner sans regret l'idée qu'une production culturelle puisse dépendre d'un individu. Aujourd'hui, on modélise la production culturelle comme une interface qui permet, si l'on veut, d'accéder à une base de données à laquelle elle est reliée. D'ailleurs, ça ne concerne pas seulement la musique, mais aussi le cinéma, la photographie, le roman, la poésie, oui, même la poésie. La poésie est




























AUTOBUS DE MONACO
PAPALINS
4 SAINT-ROMAN
LARVOTTO
She can't work
in front of
the computer
anymore.

Captions:

Pages 2 > 6, Yvonne Rainer: A Reader, Crac, Sète
Pages 8 > 12, *All the Messages are Emotional*, 25th Prix Fondation Pernod Ricard
Pages 13> 16, *Fade-out*, solo-show, Hanne Lippard (NO), furiosa, 2021
Page 17, *18 near Castro Street*, solo-show, Hal Fischer (USA), furiosa x Manifesta, 2020
Page 18, *People*, solo-show Mélanie Matranga (FR), furiosa x Manifesta, 2020
Pages 19 > 20, *La Robe*, Pierre Paulin (FR), furiosa, 2020
Pages 21 > 22, *I Simply Never Get Lost in the Story*, furiosa, 2018
Pages 23 > 26, *Always someone asleep and someone awake*, galerie des galeries, 2018
Pages 27 > 30, *Casa Miller*, galerie Allen, 2017
Pages 31 > 34, *N a pris les dés*, Air de Paris, Studio COF, 2015
Page 35, Various Poems in Public Space, featuring Karl Larsson (SWE), 2018

→| Writings (selection)

→ Link to my publications, here!

Feel Tank, essai publié dans le catalogue du 25ème prix de la Fondation Pernod-Ricard - *"For several years now, I have paid special attention to affects, feelings, and emotions. Terms that resonate beyond their definitions, like non-liguistic states, mediums for a broader exploration. Affect not as a virtue but as a diagnosis..."*

À propos de l'ennui et plus particulièrement de l'ouvrage : Un ennui radical : Yvonne Rainer, danse et cinéma de Johanna Renard en lien avec les Boredom Studies.

Au sujet de Devant la douleur des autres de Susan Sontag ou comment regarder la douleur hier et aujourd'hui...

In Memory of My Feelings, a text in the frame of a commission by Parallèle, investigating how affects means both enthusiasm and exhaustion in art. The title of the text, and the show, is borrowing Frank O'Hara's collected poems originally written in the middle of the 1960 and republished by MoMA in 2005.

After and About Parts of Some Sextets (1965-2019), an interview initiated during the first days of the Pandemic after a cancelled flight to New York. A long-term discussion with Nick Mauss about his participation as a visual artist to the recent and fascinating recreation of Parts of Sextets initiated by Emily Coates and Yvonne Rainer on the occasion of a commission by Performa in 2019.

About Blood. How does it circulate? And, most of all, how the Guérrilleres by Monique Wittig had influenced this collection of poems by french artist Tarek Lakhrissi.

En quoi les termes de matérialité, durabilité et ruralité partagent plus que quelques lettres en commun ? *Comment évaluer la substituabilité d'un geste ? Accessoires ni-sadiques, ni-masochistes, invitation vers un discours sur le matérialisme en milieu rural.*

The gesture is determined, never letting up from start to finish: *A text commissioned by Air de Paris on the occasion of the first show in E.U by Los-Angeles-based artist Emma McIntyre. A text on erotic as an action, and how affects interact with painting following Sara Ahmed's thoughts in The Promise of Happiness. Ou comment quitter la grille moderniste au*

Arlène Berceliot Courtin

[éd.]

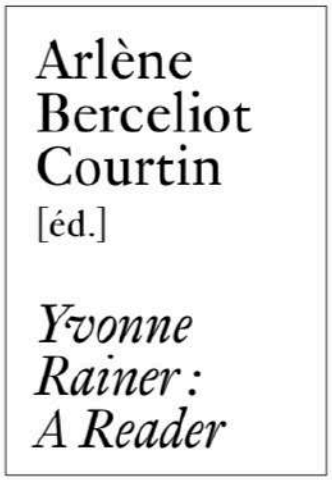
Yvonne Rainer : A Reader

Édition

Yvonne Rainer : A Reader publication réalisée à l'occasion de l'exposition éponyme présentée au Crac Occitanie.

Cette publication réunit une sélection de *statements*, compte-rendus, essais, lettres ouvertes et autres écrits d'Yvonne Rainer (née en 1934), ainsi que des entretiens clés, tous publiés entre 1963 et 2020, pour la grande majorité inédits en français.
Elle comprend également de nouvelles conversations avec des artistes et penseur·se·s contemporain·e·s qui lui sont proches — Gregg Bordowitz, Pauline Boudry/Renate Lorenz, Nick Mauss — menées par Arlène Berceliot Courtin, éditrice du livre et spécialiste de l'œuvre de l'artiste.

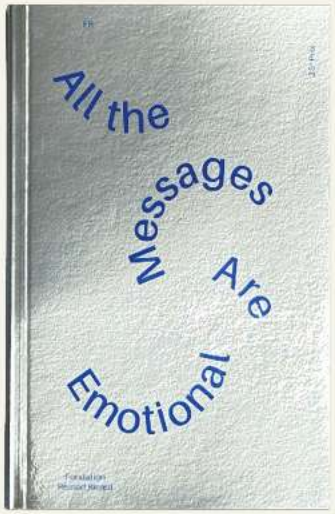
Publié avec le soutien du Centre national des arts plastiques (CNAP), de la Villa Albertine et du Crac Occitanie, Sète.



Yvonne Rainer : A Reader
Publié par JRP|Editions. Collection « Documents »

Édité et introduit par Arlène Berceliot Courtin
Contributeur·rice·s: Arlène Berceliot Courtin, Gregg Bordowitz, Pauline Boudry/Renate Lorenz, Nick Mauss, Ulrike Ottinger, Yvonne Rainer, Lynne Tillman
Traductrices : Alice Centamore, Morgane Padellec, Rachel Valinsky

Parution : premier semestre 2026
Broché, 21 x 15 cm, 320 pages, 30 images n/b
Édition anglaise : ISBN: 978-3-03764-612-0
Édition française : ISBN: 978-3-03764-613-7


All the
Messages
Are
Emotional

Feel Tank

Arlène Berceliot Courtin

Depuis plusieurs années, je porte une attention particulière aux affects, aux sentiments et aux émotions. Des termes qui résonnent au-delà de leurs définitions, comme des états non-linguistiques, supports à une exploration plus large. « L'affect non pas comme vertu mais comme diagnostic.[1] » Cet axe de recherche a pris place à la suite de la découverte des *Affects studies* lors de plusieurs séjours et résidences aux États-Unis. Il est enrichi par la revalorisation de certains affects (dépression, abandon, détachement) selon une perspective féministe et intersectionnelle en résonance avec le contexte politique actuel particulièrement anxiogène aussi bien en Europe, en France qu'aux États-Unis[2]. Selon Ann Cvetkovich, le terme « affect » désigne autant un problème conceptuel qu'une chose tangible[3]. En tant que tel, il est mieux compris comme un terme générique qui inclut des mots apparentés et plus familiers tels que « sentiment » ou « émotion », induisant par ailleurs le mouvement ainsi que les efforts déployés pour établir une distinction entre eux[4]. L'émotion impliquerait donc l'idée de mouvement, et ce, dès son origine linguistique jusqu'à sa réalité plastique. Pour autant, elle semble échapper à toute tentative de définition institutionnelle afin de circuler librement entre les corps. L'affect, comme l'émotion, n'est à l'intérieur de rien, il n'est pas non plus à l'extérieur. L'émotion, comme l'affect, repose sur une exploration sociale qui efface la distinction privé/public et annonce, à travers cette disparition, une forme d'élocution voire d'émancipation à venir. Les sentiments, tout comme les émotions, et même les affects, sont des faits[5]. Ils sont dès lors aussi denses que complexes, car toujours situés et interpersonnels. De telle sorte qu'ils existent à travers un phénomène de transmission ou plutôt un ensemble de transferts opérés d'un corps à un autre, d'un mouvement à un autre, d'un objet à un autre. Figure incontournable de la phénoménologie queer, Sara Ahmed hésite à utiliser le terme « affect » tant celui-ci est au cœur d'un tournant scientifique à la fin des années 1990[6]. Elle s'intéresse davantage à l'émotion en tant que synonyme de mouvement mais aussi en tant que mot largement utilisé au quotidien[7]. Elle ajoute que ce sont les objets de l'émotion qui circulent, plutôt que l'émotion en tant que telle[8].

Au-delà de ces marqueurs ou manifestations d'émotion, ce qui a plus particulièrement retenu mon intérêt ces derniers mois, c'est le potentiel même convoqué par le mot « émotion-nel » à travers le titre de l'exposition « All the Messages Are Emotional » emprunté à Lauren Berlant - théoricienne de la culture qui propose d'élaborer une étude des affects selon une perspective sociologique et politique en se concentrant sur l'exploitation mais aussi la marchandisation des affects dans le contexte néolibéral particulièrement agressif de l'Amérique du Nord [9]. En effet, il est fascinant de constater dans quelle mesure les mots « émotionnel » ou « *emotional* » ont pu résonner comme génériques, résister en ce sens à toute définition et paraitre même difficiles à transmettre voire impossibles à traduire sans trahir l'intention exprimée dans les langues initiales. Largement exploré dans le champ disciplinaire de la performance, de la danse ou même du théâtre, l'affect semble moins l'être dans le contexte de l'art contemporain. À tel point que nous pourrions presque concevoir cela comme un impensé affectif, tant son rôle peine à être reconnu [10].

Dans la perspective d'explorer collectivement l'affect, de le concevoir en dehors de tout lieu commun, porteur en ce sens de nouvelles expériences sociales, j'ai invité les artistes Clémentine Adou, Madison Bycroft, HaYoung, Charlotte Houette, Mona Varichon, Lenio Kaklea et Paul Maheke à me rejoindre. Ce choix est motivé à travers la volonté d'exposer et de célébrer l'affectivité de leurs engagements dans l'art. En témoignent les sculptures de Clémentine Adou, intitulées *Neutral Box* (2021) et *Visible/Invisible* (2021) qui se jouent d'un minimalisme hygiéniste et masculiniste, invitant à reconsidérer la contrainte ou le retrait (ainsi que la vulnérabilité qui l'accompagne) comme prise de parole effective ; mais aussi le *Waterlogue, Four on the Floor* (2024) de Madison Bycroft, un portrait polyphonique de l'eau comme système dénaturalisé (en prise avec une déconstruction) au sein duquel le corps existe sans rapport binaire à son environnement ; ou encore le diagramme mural *Tongue Test* (2023), évoquant l'épuisement normalisé omniprésent dans notre société et plus particulièrement au sein des infrastructures virtuelles qui nous demandent sans cesse de prouver que nous sommes humain·es de HaYoung. Sans oublier le nouvel ensemble de peintures *Untitled* (2024), de Charlotte Houette, qui ouvrent et referment des fenêtres vers un ailleurs, entrant ainsi en pleine résonance avec sa pratique collective de traduction de textes de science-fiction féministe nord-américaine. S'ajoute à cela le journal filmé de Mona Varichon à travers ses trois vidéos intitulées *And What Made Me Think Of You,* (2016), *This Thing I Want, I Know Not What* (2017), *No, I Was Thinking Of Life* (CC), (2018), ou que signifie parler d'art avec des proches, des anonymes, des inconnu·es ? Je pense tout autant à l'encyclopédie pratique de Lenio Kaklea et son désir de regarder autrement la danse, en la plaçant notamment au cœur d'un dispositif réflexif à l'occasion du solo situé *An Alphabet For the Camera* (2024). Et enfin, à l'instar de Paul Maheke et de ses œuvres présentées dans l'exposition : *Taboo Durag* (2021) et *The Purple Chamber* (2023), j'envisage ce projet transdisciplinaire comme une invitation à appréhender le corps en tant qu'archive vivante à décoloniser. L'objectif est bien de porter attention à ce que l'affect fait à l'art, mais aussi à la traduction et la politisation de celui-ci. Dans quelle mesure les émotions et le mouvement se retrouvent-ils profondément liés l'un à l'autre ? En quoi l'affect pourrait-il être considéré comme une stratégie de non-normativité ?

Afin de nous guider dans cette conversation tant inédite qu'expérimentale et transdiscipinaire, j'ai souhaité prendre appui sur la pensée de Lauren Berlant. Encore peu traduits, ses écrits sont difficilement accessibles à un public francophone et/ou francophile. Aussi, c'est un réel plaisir d'initier la première traduction d'un extrait de *Cruel Optimism* [11]. Un enthousiasme partagé qui s'est rapidement transformé en défi, tant sa langue est dense, précise, exigeante et résonne avec le monde qui nous traverse et que nous traversons. Une écriture si complexe qu'elle semble vous récompenser quand vous en saisissez les enjeux. Une langue que nous avons pour l'occasion souhaité traduire selon une déclinaison d'accords post-binaires en regard du positionnement de l'auteur·ce à la fin de sa vie [12]. Selon l'universitaire nord-américain·e : « Il existe une relation d'optimisme cruel lorsque ce que vous désirez [...] est en fait un obstacle à votre épanouissement. [13] » En lisant ces quelques lignes, j'ai eu la forte impression qu'iel évoquait ma relation aux affects ces derniers mois. Plus précisément, ma position relèverait plutôt d'une volonté d'exposer l'affect au travail, que celui-ci relève d'une conversation avec un·e artiste, de l'écriture d'un texte curatorial, de la mise en place d'une exposition collective, de la sélection des œuvres présentées et/ou activées à des moments particuliers. En d'autres termes, que provoque la circulation des affects d'une langue à l'autre, d'une langue traduite à une autre, d'un corps en mouvement à un corps émouvant, d'une personne éprouvée à une personne éprouvant, d'une subjectivité apprise à une subjectivité apprenante ?

La communication avec les artistes participant à ce projet s'est majoritairement produite en français ou en anglais et plus largement à distance puisque nous étions soit à Paris, à Rome, à New York, à Maastricht,

à Los Angeles, à Montpellier, à Nice ou encore à Marseille. Ceci, à travers un passage régulier par la prise de note électronique et le recours à la traduction instantanée par l'intermédiaire d'intelligences artificielles auto-alimentées par nos conversations régulières. Je précise ce point car cela signifie que les gestes, les attitudes, les intentions, à présent visibles ont majoritairement été exprimées lors d'échanges en ligne. Les applications de vidéoconférence sont par conséquent devenues notre espace d'expérimentation, une forme libre de Feel Tank pour faire suite à l'initiative fondée par Lauren Berlant à Chicago et dont l'objectif était de considérer certaines émotions, dont la dépression, non pas comme une déconnexion de la politique publique, mais comme une perspective critique autonome [14].

Dans un entretien avec Samuel R. Delany, l'autrice et critique littéraire Joanna Russ confie que : « Les mots ne devraient pas seulement être pensés, ils devraient être ressentis et il n'y a simplement pas le temps pour ça.[15] » C'est pourquoi j'ai souhaité poursuivre l'affectivité prévisible de l'exposition par un programme de performances, de projections et de lectures. Cette initiative redéfinit le projet dans son entièreté comme un lieu affecté et affectant, en direct et en différé réunissant une multitude de narrations qui ne résonnent plus comme des points de vue uniques, mais plutôt davantage comme des invitations à un décloisonnement en cours. Un parcours qui cherche encore à établir son centre, situé en-dehors et/ou au-delà des arts visuels et de la danse, de l'interprétation du mouvement et de l'e-motion en ligne, du flux direct et des attentions différées. Autrement dit, des itinéraires recalculés selon une pratique de l'art située à rebours des émotions faciles. Par conséquent, aucun dépassement de soi n'est requis, il s'agit davantage d'une affection longue durée, d'une invitation à revoir notre régime d'attention, à revaloriser certaines formes de détachements ou de non-performativité comme des modalités de participation à part entière.

« Tout attachement est optimiste.[16] » La première phrase du chapitre de Lauren Berlant nous invite à repenser nos liens. De fait, l'attachement nous force à nous réinventer, à exister hors de nous-mêmes, à refuser d'être usé·es ou encore à être joyeusement fatigué·es lorsque notre traducteur automatique reprend sans cesse le mot « *affects* » en proposant « *effects* ». À travers leurs propositions, qu'elles soient présentées dans le contexte de l'exposition et/ou activées lors d'évènements publics, les artistes nous invitent à revitaliser l'affect comme d'ores et déjà effectif, telle une méthodologie à consolider ensemble ou encore une futurité dans laquelle nous sommes déjà [17].

1 Andrew Culp, « Chapter 4: Affects », Anarchist Without Content [en ligne], 12 Août 2013.

2 L'étude des affects cherche à organiser les affects parfois utilisés de manière interchangeable avec les émotions ou les sentiments subjectivement ressentis et à caractériser leurs manifestations physiologiques, sociales, interpersonnelles et intériorisées. Pour une vision plus détaillée, voir : *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (dir.), Duke University Press, 2010.

3 Ann Cvetkovich, « Affect », in *Keywords for American Cultural Studies*, Bruce Burgett, Glenn Hendler (dir.), NYU Press, 2007, pp. 13-15.

4 Le mouvement apparaît dans l'étymologie même de l'émotion (ou e-motion). Par ailleurs, celle-ci peut induire la notion d'émeute (ou e-motion collective).

5 Yvonne Rainer, *Feelings Are Facts: A Life*, MIT Press, 2006.

6 Ce moment particulier a été appelé « *affective turn* » et marque un tournant dans la considération et l'analyse des affects selon une perspective scientifique, sociologique et politique.

7 Sigrid Schmitz, « Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed », *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, vol. 20, n° 2, 2014.

8 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, 2004.

9 Je remercie l'artiste Gregg Bordowitz d'avoir porté à mon attention le travail de Lauren Berlant. Pour en savoir plus sur la façon dont Lauren Berlant a prédit la politique émotionnelle de Donald Trump, voir : « Affect Theory and the New Age of Anxiety. How Lauren Berlant's cultural criticism predicted the Trumping of politics », Hua Hsu, *The New Yorker*, 25 mars 2019.

10 À noter un changement de situation récent, encouragé notamment par une reconsidération des affects dans le contexte d'ouvrages biographiques ou de pédagogies critiques. Voir par exemple : Sophie Orlando, *La Part affective*, Paraguay Press, 2024 ; Johanna Renard, *Un ennui radical : Yvonne Rainer, danse et cinéma*, De l'incidence, 2022 ; Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, B42, 2019.

11 Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

12 Eli Thorkelson, « Lauren Berlant and the non-binary. "They" made my life possible », Decasia [en ligne], 31 août 2021.

13 « Il existe une relation d'optimisme cruel lorsque quelque chose que vous désirez est en fait un obstacle à votre épanouissement. Proposant de nouvelles façons audacieuses de concevoir le présent, Lauren Berlant décrit l'optimisme cruel qui prévaut depuis les années 1980, alors que la promesse sociale-démocrate de la période d'après-guerre aux États-Unis et en Europe s'est rétractée. Les personnes restent attachées à des fantasmes irréalisables de la bonne vie – avec ses promesses d'ascension sociale, de sécurité de l'emploi et d'égalité – malgré l'évidence que les sociétés libérales-capitalistes ne peuvent plus offrir cette possibilité aux individu·e·s. » Lauren Berlant, *op. cit.*, 2011.

14 Feel Tank Chicago est un collectif basé à Chicago, cofondé par Lauren Berlant et composé d'activistes, d'artistes et d'universitaires, qui s'engagent à la fois dans la recherche critique et dans l'activisme politique. Les participant·e·s se décrivent comme des « activistes agité·e·s, en colère, en deuil et étrangement optimistes par rapport à la sphère politique américaine ». Pour une introduction plus détaillée, voir : Lauren Berlant, « Chapter Thirty-One: Feel Tank », *Counterpoints*, vol. 367, 2012, pp. 340-343.

15 [Samuel R. Delany l'interroge sur la « situation de double contrainte », la réalité économique de l'autrice qui essaie de gagner sa vie avec son écriture.] Voir Joanna Russ, *L'exoplanète féministe de Joanna Russ. Essais, lettres et archives*, Charlotte Houette, Clara Pacotte (dir. et trad.), Cambourakis, 2024.

16 Lauren Berlant, « L'optimisme cruel », (Rachel Valinsky, trad.) in *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

17 La futurité convoque de nouvelles possibilités afin de réfléchir hors des schémas traditionnels de la pensée critique. Pour ce faire, le terme inclut à la fois l'influence du passé sur le présent, mais aussi l'anticipation dans nos futures actions sur ce même temps présent.



n'a cessé dans son travail d'interroger les
s et curatoriales, d'écriture et d'édition, ainsi
appliqués, les arts visuels et les arts de la
nservatrice en chef au Nouveau Musée
on avec Mauss, tout d'abord avec
fiant la scénographie et la conception
f Léon Bakst (2016), enfin en
ette année à Christian Bérard,
iques refoulées qui sont à l'œuvre
e l'interprétation ne pouvait qu'être ravivé par
ions uniques du NMNM, qui pour une grande
uable que l'on observe entre les avant-gardes
our le théâtre, l'opéra et le ballet. En
n of American Art de New York une
posée de documents d'archives et
rs desquelles des danseur·se·s
exploitait principalement le
v, transposé aux États-Unis au
réinterpréter le ballet moderne en
queer et interdisciplinaire, précédant – et
qui marqueront les arts plastiques et les
1960. Avec son titre au pluriel, l'exposition
sonnage, et considérait le·a danseur·se
de transmetteur·rice et/ou récepteur·rice de la danse moderne.
pandémie après l'annulation d'un vol pour New York en
s'est poursuivi jusqu'à récemment. Son objet principal est
es archives dans les arts de la performance, c'est pourquoi il

ès et à
pos de *Parts*
ome Sextets
65-2019)

After and About *Parts of Some Sextets* (1965-2019)

An interview with
Nick Mauss by
Arlène Berceliot Courtin

Mauss is an artist based in New York. His work continually challenges the
laries of artistic practice, exhibition-making, writing, and publishing, and
stinctions between the applied, fine, and performing arts. In 2014 curator
Bernasconi initiated an ongoing collaboration with Mauss at the Nouveau
National de Monaco, inviting him to participate in the exhibition *Portraits*
rieurs, followed by *Designing Dreams: A Celebration of Léon Bakst* (2016),
hich Mauss devised the mise-en-scene and catalogue, and this year's survey
istian Bérard, *Excentrique Bébe*. Mauss's interest in the repressed dynamics
en histories of art and performance was animated by these opportunities
k intimately with the NMNM's singular collections, many of which trace the
pendent histories of European vanguard painting and design for theater,
and ballet. In 2018, Mauss made a hybrid exhibition at the Whitney Museum
erican Art, titled *Transmissions*. Comprising archive documents, artworks,
e performances in which dancers processed these histories, the exhibition
ed on the transposition of Diaghilev's collaborative ballet paradigm to the
States in the early 20th century. *Transmissions*' statement was to re-consider
hist ballet as a strikingly queer interdisciplinary art form that preceded (and
mes foretold) the experimental developments in art and performance of the
Through this title in the plural form, the show explores the performer as a
a and the dancer acting as a transmitter and/or receiver in modern dance.
d after a canceled flight to New York in March 2020, this interview flows from
ly days of the pandemic. Its major topic is to examine the archive's role in
forming arts, this interview highlights Nick Mauss's participation in the 2019
ha Biennial's commission of a revival of Yvonne Rainer's 1965 dance *Parts of*
Sextets. Thus it examines Mauss's own move from the archive to the stage,
tionship to post-modern dance, and some of the questions and surprising
ns that emerge in processes of re-staging and historical reenactment.



AIR DE PARIS

EMMA McINTYRE

« Up bubbles her amorous breath »

From January 9 2022
43, rue de la Commune de Paris
93230 Romainville

The gesture is determined, never letting up from start to finish. It makes use of multiple depths, filters and wet and dry surfaces that butt up against each other. Emma McIntyre liberated herself long ago from the modernist grid[1]. Her painting is, first of all, the product of an alchemy that has been put on hold, the fruit, even, of a suspension of time. Her palette then rejects uniformity, its tendency sometimes vivid, sometimes atmospheric and sometimes sombre. The patches of colour enter into dialogue with the brush marks and occasional handprints. Time becomes muddled, the film goes out of focus. The image is sometimes so blurred that we no longer know where to look, so rich is the chronology. To start with, the canvas is laid out horizontally and the first layer is applied. This is followed by a shift to the vertical, where the concern is with structure, composition, the exercise of painterly preference. This shift spawns a physical relationship with the picture. We are enfolded by the painting today just as it wrapped itself, not long ago, around the artist. Wherever we look, our eyes are met by a canary yellow (Seven Types of Ambiguity, 2021), a geranium pink in the midst of a storm (Up Bubbles Her Amorous Breath, 2021), reserves of white that have resisted being covered over (Pink Cut Pink, 2021) or a poppy red somewhere between flesh and blood (Vamp, 2021).

From time to time, top notes break free, an updraught of sky blue, sea green, violet or even sienna. The body is engaged, directing the line and causing the ink to flow. The canvas is affected in that it activates a flood of emotion. We think of Audre Lorde's words: 'For the erotic is not a question only of what we do; it is a question of how acutely and fully we can feel in the doing.'[2] The erotic is action. It dissolves the conflict between body and mind, fostering a celebration of the act of painting. The erotic is a state of struggle and ensues from long rhythmic confrontations with the canvas, in the course of which the fluids brim over without imposing the authoritative sense of a direction in which to read. Subsequently, the small- and medium-format pieces come to even out the clash and offer the work a different materiality. This is achieved, in particular, through breathing, through actions that are more direct, through zones of entrainment opposed, in a sense, to the more complex choreographies of the panoramic. The eye is swallowed by the sign. The response is emotional, the route quotational – both enthralling and transhistorical. To this end, McIntyre reconstitutes a gestural archive of the history of painting. We think we recognise Mary Heilmann's splotches[3], the emotional recall of Joan Mitchell's landscapes[4], the scratching and double exposure of Fuses – Carolee Schneemann's 1968 film manifesto, paid homage to in one of the artist's recent works[5].

The chemical relationships set, fixing the painting, which then breaks free of its oceanic side as the wave covering the surface moves further and further away. If the landscape is too present, the artist disrupts it using shapes that resemble writing to upset both the obviousness and the predominance of the motif. After all, what doesn't relate to landscape in painting? The landscape is always apparent, in fact, but more as the memory of a landscape painting. Abstraction is desire, longing, joy. It succeeds in re-enacting the feelings borrowed from its history, thus reproducing the affective quality of a brushstroke, of a line, without triviality or artificiality. In this sense, the vitality in the young painter's abstract approach comes as a surprise. The abstraction becomes a transitional object moving towards the acceptance of art as a vehicle for affect. In the words of Sara Ahmed, 'To be affected by something is to evaluate that thing.'[6] Wouldn't the question then be less about the action of affect in painting and more about how to evaluate it?

Born in Auckland in 1990, Emma McIntyre lives and works in sunny California, where she has just finished her studies – most notably with Bruce Hainley, Richard Hawkins, Chris Kraus and Laura Owens at the ArtCenter College of Design in Pasadena. Entitled Up Bubbles Her Amorous Breath (after John Keats), her first solo exhibition in Europe is on view at Air de Paris from 9 January 2022.

Arlène Berceliot Courtin, December 2021

(Translated by Simon Cowper)

---

1 Interview with the artist, December 2021, private archive.

2 Audre Lorde, 'Uses of the Erotic: The Erotic as Power', in Sister Outsider: Essays and Speeches (Freedom, CA: Crossing Press, 1984), 54..

3 Including the bloody red of Rosebud (1983) – a slap in the face administered to the masculinist formalism of American painting.

4 In particular, the North American landscapes and the area around Giverny where Mitchell lived for more than thirty years: 'My paintings repeat a feeling about Lake Michigan, or water, or fields... It's more like a poem.' From Marion Cajori, Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter, documentary film, 1992.

5 Emma McIntyre, Fuses, 2020, oil, oil stick, Flashe and acrylic on linen, 56 × 64 inches.

6 Sara Ahmed, The Promise of Happiness (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 23

AIR DE PARIS

BRUISE

09.11.2021

CONVERSATION AVEC ROSA JOLY

CONVERSATIONS • ARLÈNE BERCELIOT COURTIN





Portrait de Ros[redacted] A[redacted]les, Marseille © Vir

Le travail de Rosa Joly ne cesse d'interroger les conditions de sa propre apparition. À commencer par le lieu même de production que représente l'atelier. Prenant comme point de départ l'incertitude quant au désir d'inscription de l'art dans la durée, elle déconstruit le processus autoritaire inhérent à la conservation des œuvres par le développement d'une économie d'actions et de partages refusant tout attachement à la pérennité au profit d'une vision davantage brève et par là-même autant politique que poétique. Pour se faire, elle initie des rencontres matérielles dont l'efficacité visuelle rivalise avec l'instabilité telle que le report à grande échelle du hall d'entrée d'un immeuble Hambourgeois de la Hansaplatz donnant accès à une maison close située à l'étage (*Minnie Town*, 2015) sur des pans entiers de soie à l'aide de bâtons de pastel gras ou encore le modelage d'une structure autoportante en plâtre et en aluminium - forme libre de prélèvement d'un

adresse très frontal… J'aime vraiment tout ce que j'ai vu d'elle. À commencer par *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), en passant par les *Rendez-vous d'Anna* (1978) et jusqu'à *Un Divan à New York* (1996)…



Chantal Akerman et Babette Mangolte pendant le tournage de News From Home, 1977, New York, photo © DR

Dans son long-métrage *Je, tu, il, elle* (1974) que tu évoques plus tôt et dont nous avons parlé à plusieurs reprises, le corps de Chantal Akerman est présent tout du long. Dès le début lorsque nous la voyons voit manger du sucre à pleines cuillères - à même le sac d'1kg - jusqu'à la fin lorsqu'elle se filme en train de faire l'amour à une jeune femme blonde qu'elle est venue retrouver en faisant du stop. Tout ce que j'ai vu de Chantal Akerman je l'ai aimé -

People (2020) est la possibilité d'un pronom personnel pluriel, un pronom personnel neutre ou générique se multipliant, interpénétrant et inondant le langage. C'est aussi l'hypothèque d'un pronom personnel pluriel lysé dans l'auto-affection permanente échouant dans sa communication avec l'autre/les autres, évoquant la pensée de Monique Wittig : "*les pronoms personnels sont les seules instances linguistiques qui, dans le discours, désignent les locuteurs et les situations de discours qu'ils occupent successivement. Ils sont aussi les moyens de passage et d'accès au langage. Et c'est en ce sens – qu'ils représentent des personnes – qu'ils nous intéressent ici.*" *(1)*

En transformant l'exposition en produit culturel spécifique duquel tente de se déployer un soi multiple, en transition, Mélanie Matranga interroge les réflexes grammatologiques de construction et de réprésentation du self. Elle met en place des installations où être seul·e avec les autres dans lesquelles la transcription de l'individu·e se neutralise pour se confondre avec le collectif. De fait, *People (2020)* vise à exprimer la complexité des dépendances et dominations de ces individu·es submergé·es par l'environnement et cerné·es par leurs relations à l'autre/les autres simultanément réelles ou fantasmées. Tourné en huit-clos dans un seul intérieur (le même appartement que celui utilisé lors du tournage de *You*, 2016), le film fait se succéder à l'image une dizaine de personnalités issues de l'entourage de l'artiste interprétant leur propre rôle face à la caméra, évoquant l'anxiété, l'hypocondrie, la sexualité, la prostitution, la précarité, tout comme les jouissances paradoxales qui en découlent.

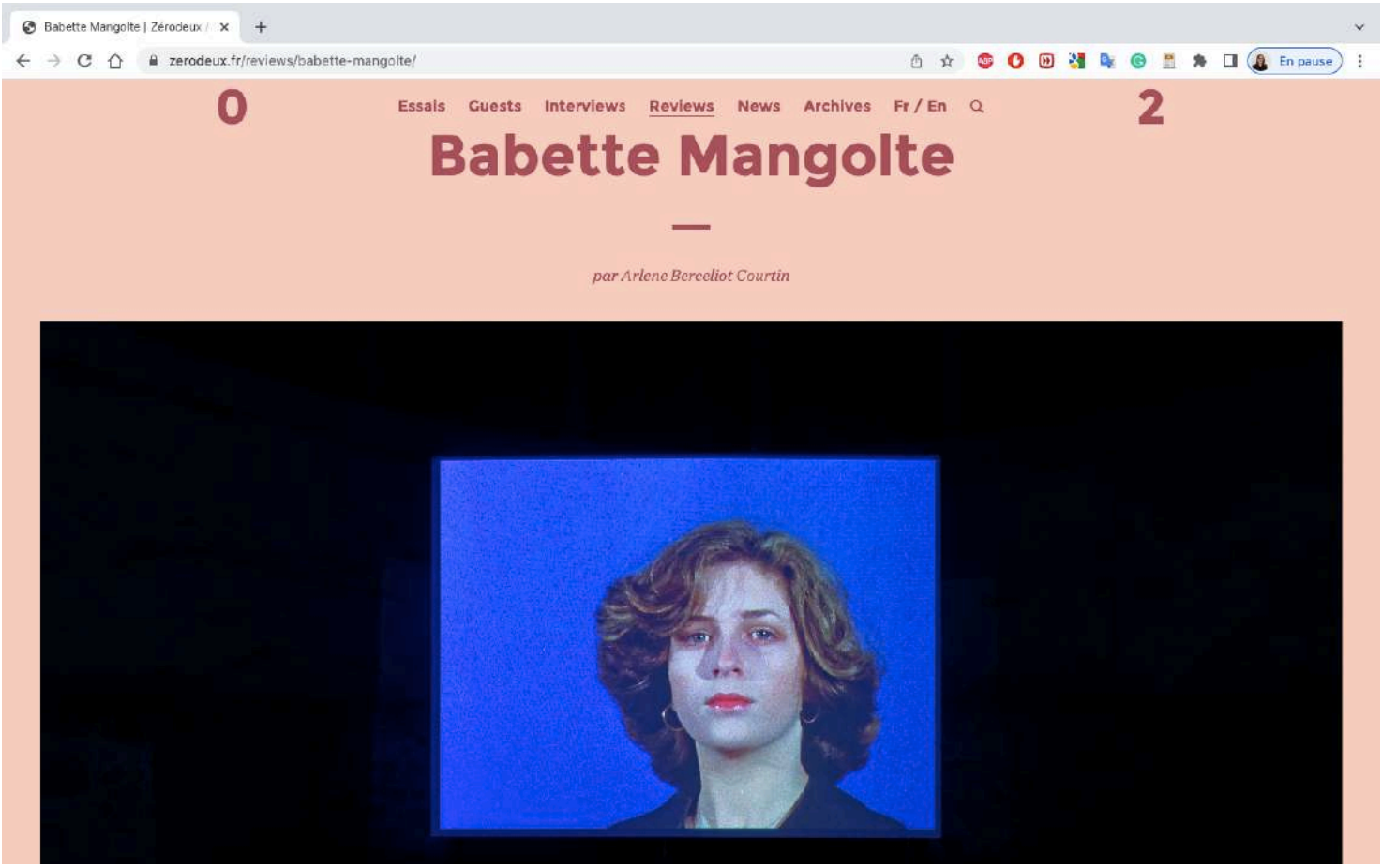
Particulièrement convoquée dans le contexte épidémiologique actuel, la proxémie réunit l'ensemble des théories comportementales dont l'un des préceptes fondamentaux est la distance sociale entre les personnes lors

Notes on self

People (2020) is the possibility of a plural personal pronoun, a neutral or generic personal pronoun multiplying, interpenetrating, and flooding the language. It is also the hindrance of a plural personal pronoun lysed in permanent self-affection failing to communicate with the other(s), evoking in that sense Monique Wittig: "*Personal pronouns are the only linguistic instances that designate the locutors in discourse and their different and successive situations in relationship to that discourse.*" *As such, they are also the pathways and the means of entrance into language. And it is in this sense - that they represent persons- that they interest us here. (1)*

By transforming the exhibition into a specific cultural product from which a multiple self in transition attempts to unfold, Mélanie Matranga questions the grammatological reflexes of construction and representation of the self. She creates spaces where to be alone with others in which the transcription of the individual is neutralised to merge with the collective. *People (2020)* aims to express the complexity of the dependencies and dominations of these individuals submerged by the environment and surrounded by their relationships to others, both real and fantasised. Filmed exclusively indoors (in the same apartment as the one used for the shooting of her other film titled *You*, 2016), the film shows on screen the succession of a dozen personalities from the artist's entourage playing their own role in front of the camera, evoking anxiety, hypochondria, sexuality, prostitution, precariousness, as well as the paradoxical pleasures that result from them.

Particularly convened in the current epidemiological context, the concept of proxemy brings together all the behavioural theories, one of the fundamental guidelines of which is the social distance between people during a contact such as a dialogical or sexual relation. As such, it


Babette Mangolte | Zérodeux
zerodeux.fr/reviews/babette-mangolte/
En pause
0
Essais Guests Interviews Reviews News Archives Fr / En
2
Babette Mangolte
par Arlene Berceliot Courtin

Spaces to SEE, Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne, château de Rochechouart, 1.03 –16.09.2019

« Spaces to See » est un titre au pluriel choisi par Babette Mangolte. Née en 1941, la réalisatrice franco-américaine a étudié à l'école de cinéma et de photographie à Paris. En 1970, elle décide d'aller à New-York motivée par le désir de voir certains films d'avant-garde de Jonas Mekas, Stan Brakhage ou Michael Snow dont le film *Wavelenght* la marquera profondément.[1] De son œuvre, nous connaissons le travail de documentation des chorégraphes du Judson Dance Theater tels que Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Steve Paxton et Yvonne Rainer ainsi que son regard en tant que directrice de la photographie auprès de Chantal Akerman. Sa première rétrospective en France propose de recontextualiser son approche singulière dans un rapport analytique avec d'une part l'architecture et d'autre part le mouvement, figure centrale de l'œuvre. Dès le début de sa photographie, Babette Mangolte développe une nouvelle subjectivité en associant son propre déplacement à celui des chorégraphes. En découle un trouble certain de l'image et une visibilité donnée au mouvement qu'il soit perceptible à l'œil nu, ou non, comme dans *Water Motor* (1978) pour lequel elle filme à deux reprises une improvisation de Trisha Brown. En présentant cette pièce dès l'entrée de l'exposition, elle nous introduit à son positionnement technique hors-pair. Ses enregistrements sont parfois les seuls témoins de ces vocabulaires de gestes et de mouvements et laissent transparaître une urgence contrainte par les techniques de l'époque ainsi qu'un compte-rendu détaillé nécessaire à toute tentative de reconstitution[2]. Images fixes, images animées, le parcours oscille entre ces deux états et développe même une forme d'ubiquité lorsque l'artiste y ajoute le portrait de son loft new-yorkais de telle sorte que l'ensoleillement du château de Rochechouart offre à certaines heures de la journée un reflet similaire à celui des fenêtres de son homologue américain qui fut par ailleurs le lieu de tournage de son premier long-métrage, *What Maisy Knew*, en 1975.


ET LEURS
VIRGINIE
BARRÉ
OBJETS
DES FILMS
BORD
DE
MER

dans le dernier épisode puisqu'il prend comme point de départ les enfants diaboliques du fameux *Village des damnés*[20].

Hérédité

Dans un souci permanent de saisir en dessin et généralogie de l'image, Virginie Barré accorde une importance particulière à la composition musicale. Cette dernière étant en effet l'élément principal pour parfaire l'ambiance, elle définit comme telle autre les contours d'un espace inventé, rêvé, fantasmé ou tout simplement nouveau. Ainsi, elle lui consacre une promenade sonore, *Dessiner le son* (2015), assemblage de témoignages de Françoise Sagan à propos de la performance de Jean Seberg dans l'adaptation de *Bonjour Tristesse* où encore Marguerite Duras échangeant avec François Faure, 6 ans et demi, au sujet de la différence entre une image véritable et sa transposition à travers un écran, de lire une histoire ou de la voir à la télévision (ou plutôt l'inverse selon la sagesse du jeune garçon)[21]. Les deux enfants dans *La forme des rêves* (2013) ont à peu près le même âge. Ils chantent, tournoient tout en cherchant à se souvenir de l'accomplissement de leurs souhaits[22]. Le film est ponctué par des lyrics répétés, fredonnés par des voix d'enfants évoquant un rêvé ou une nouvelle plongée dans les songes se poursuivant en tant qu'installation. Un ballet mécanique ou une collection de gestes installée sous forme de chassé-croisé cacheriolez dans lequel tout est mobile et structuré. Se distinguant alors des objets quasi-chamaniques, des branches de bois ramassées dans les dunes puis peintes et placées contre un mur (*Bâton ramassé rose ou bâton mes 2013*) elles rappellent la peinture poétique et sans fin d'André Cadere lorsqu'il déposait son bâton multicolore dans l'espace du whitecube. Il choisissait différents endroits, sa préférence étant le mur à côté de la porte d'entrée ou de sortie faisant l'effet d'un parapluie oublié. Tout comme les deux jeunes complices apparaissant dans le film, il signalait par lui-même sa présence temporaire et évoquait plus spécifiquement les multiples réalités du travail de l'artiste que semble prolonger aujourd'hui Virginie Barré en confiant ce rôle à ses filles. L'artiste d'origine roumaine l'expliquait ainsi : « Il y a un autre fait : c'est le héros. On pourrait dire qu'un héros est au milles des gens, parmi la foule, sur le trottoir. Il est exactement un homme comme les autres. Mais il a une conscience, peut-être un regard, qui, d'une façon ou d'une autre, permet que les choses viennent presque par une sorte d'innocence[23]. » Le héros serait donc de nature multiple, il pourrait être, une ou deux de ces jeunes filles (ou simplement leurs voix), Odette, Solange. Les démoniaques, les rêves (géométriques), leurs formes (analytiques). Et pourquoi pas Claude Rich, employé

[19] Une scène du roman a servi de la trame à l'adaptation cinématographique de John Carpenter datant de 1995, remake du film éponyme réalisé par Wolf Rilla en 1960.

[20] Marguerite Duras pourrait : « Je ne rêves la nuit, toi ? À tous ce qui rêve. Et qu'est-ce que tu préfères ? Les histoires qui sont vraies. » *Marguerite Duras à le petit Français*, émission Une Dame Ici, Marvel 1965, Archive INA, France

[21] « Wunscherfüllung » dans la langue d'origine de Sigmund Freud, notion comme vous le savez d'un des premiers traités sur l'interprétation des rêves publié en 1900.



Virginie Barré, *Bâton mes 2013*. Bois, laine, ficelles, cuir. 120 × 15 × 15 cm. Bonchamp Rivera, Besançon

[26] Lettre à Yves Lanthier, 31 mai 1951. *Commencer regarder une barre de bois* cité Bernard Marcelin, Catalogue du MAMT, 2009

[27] Cette définition est née d'un échange photographique épistolaire avec l'artiste, celle-ci : Le Rêveur, quelque soit le genre, le / autre Alain Bonnet.

[28] Léon Chertok, *L'hypnose*, p. 209-213 pas en 360, cité par François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Les éditions de Minuit, 2001

[29] Conférence de Raymond Bellour citée à son livre, *Le Corps du Cinéma: hypnose émotions animalités*, éd. POL, 209

de bureau aussi attachant que mélancolique expérimentant par l'hypnose médicalisée un voyage dans le temps au cours duquel il revit indéfiniment une minute de son passé[27]. En l'occurrence sa sortie de bain pendant laquelle sa femme lui demande : « C'était bien ? Tu as vu beaucoup de poissons ? Deux serpents de mer, quelques requins, des méduses géantes. À part ça, rien de très particulier ». Ce moment revenu sans cesse, l'acteur oscille alors entre éveil et hypnose. Cette dernière est définie par Léon Chertok comme : « Un quatrième état de l'organisme, actuellement non objectivante (à l'inverse des trois autres : veille, sommeil, rêve) une sorte de potentialité naturelle, de dispositif tout prenant ses racines jusque dans l'hypnose animale, caractérisé par des traits qui renvoient apparemment aux relations pré-langagières d'attachement de l'enfant[28] ». Une pensée que poursuit Raymond Bellour lorsqu'il procède à une analogie entre hypnose et cinéma. Selon lui : « Nous sommes dans un certain état au cinéma, un état d'immobilité, de fixation d'une source lumineuse dans le noir, nous recevons continu flenent des représentations. L'état de cinéma est la superposition des deux temps de l'état hypnotique, c'est-à-dire celui dans lequel nous allons nous endormir, et celui dans lequel nous sommes réveillés puisqu'au cinéma nous sommes toujours à la fois en veille saisi par la matière même du film et hors de toute communication avec le monde extérieur. L'état de cinéma serait donc la superposition du processus d'induction et de l'état hypnotique[29] ». Exactement comme la position physique et physiologique de Claude Ridder (alias Claude Rich) qui n'est autre que le rappel de notre propre condition face à l'image. La narration dans les histoires (animées ou pas) de Virginie Barré apparaît aux personnages les yeux fermés, ce serait donc dans un état semi-hypnotique qu'ils revivent sans cesse certaines scènes de l'histoire de l'art et du cinéma. Dans une approche empirique et parfois même une confusion des états émotionnels ; un pas connu lors de la découverte du *Rêve géométrique* (2017). Inspiré des compositions d'Emma Kunz et Hilma af Klint, toutes deux pionnières (en secret) de l'abstraction, il invite à un vol au-dessus de la plage du Rio sur laquelle a lieu une parade, un tableau aussi vivant qu'abstrait, vivisté depuis le ciel. Un parcours tant initiatique que médiumnique sur le spectateur que nous sommes aujourd'hui.

Arlène Berteller Courtin

Captions:

Personal Website (liste de textes publiés et accessibles en ligne)
Le geste est déterminé, à propos du premier solo-show d'Emma Mc Intyre (USA) à Air de Paris, Paris
Bruise Magazine, Conversation avec Rosa Joly (FR), Triangle France – Astérides, Marseille
Notes on Self, Essai à propos de l'exposition personnelle de Mélanie Matranga (FR), furiosa x Manifesta, Monaco/Région Sud
Spaces to See, Zero Deux, à propos de la première monographie en France de Babette Mangolte (FR/USA), Musée de Rochechouart
Extérieur nuit, sept heures du soir, Texte publié dans la monographie de Virginie Barré accessible aux Presses du Réel

→| Talks/Lectures

- June 2024, Conversation croisée entre la curatrice et les artistes du 25e Prix Fondation Pernod Ricard, Paris

Avec les artistes nommé·es au 25ème Prix Fondation Pernod Ricard Clémentine Adou, Madison Bycroft, Charlotte Houette, Lenio Kaklea, HaYoung, Paul Maheke, Mona Varichon et la curatrice Arlène Berceliot Courtin.

Laissant entrevoir les coulisses de la conception de l'exposition, la rencontre entre Arlène Berceliot Courtin et les artistes nommé·es sera l'occasion d'aborder les axes de travail choisis et de présenter les recherches en cours menées par chacun·e dans cette perspective.

- October 2023, A conversation about Aging, Arlène Berceliot Courtin en conversation avec Martha Wilson : Frac Sud - Cité de l'art contemporain, Marseille

À l'occasion de la première exposition d'envergure en France de Martha Wilson, la curatrice indépendante, Arlène Berceliot Courtin s'entretiendra avec l'artiste et performeuse nord-américaine revenant ainsi sur sa carrière, depuis son arrivée à New York au début des années 1970 jusqu'à la fin de la présidence de Donald Trump.

- March 2023, Conférence : Statement 1990 : Introduction à un cinéma queer, University of California, Berkeley

"Statement 1990 : introduction à un cinéma queer" entend apporter un focus inédit sur l'artiste nord-américaine Yvonne Rainer (1934, San Francisco, USA), tout en identifiant et célébrant l'influence des écrits de Monique Wittig dans son parcours de vie et de création. Dans le cadre du colloque international: Monique Wittig : Vingt ans après / Twenty Years Later, University of California, Berkeley, USA + Université de Genève, Suisse.

Évènement

Conversation croisée entre la commissaire et les artistes du 25e Prix Fondation Pernod Ricard



Mercredi 12 juin 2024 à 19h

Avec les artistes nommées au 25ème Prix Fondation Pernod Ricard Clémentine Adou, Madi Bycroft, Charlotte Houette, Lenio Kaklea, HaYoung, Paul Maheke, Mona Varichon et la commissaire Ariène Bercelot Courtin.

Laissant entrevoir les coulisses de la conception de l'exposition, la rencontre entre Ariène Bercelot Courtin et les artistes nommé·es sera l'occasion d'aborder les axes de travail choisis par la commissaire et de présenter les recherches en cours menées par chacune dans cette perspective.

Intervenants

Clémentine Adou
Madison Bycroft
Charlotte Houette
Lenio Kaklea
HaYoung
Paul Maheke
Mona Varichon
Ariène Bercelot Courtin

Date

le 12 juin 2024

Horaire

19h00

Lieu

Fondation Pernod Ricard
1 cours Paul Ricard
75008 Paris

Gestion des cookies

A conversation about : "Aging"

Une conversation entre Martha Wilson et Arlène Berceliot Courtin

Biennale de la Joliette - Entrée libre : Jeudi 26 octobre 2023 de 18h30 à 20h00

Frac Sud - Cité de l'art contemporain situer sur une carte

À l'occasion de la première exposition d'envergure en France de Martha Wilson, la curatrice indépendante, Arlène Berceliot Courtin s'entretiendra avec l'artiste et performeuse nord-américaine revenant ainsi sur sa carrière, depuis son arrivée à New York au début des années 1970 jusqu'à la fin de la présidence de Donald Trump.

- Conférence : Statement 1990 : Introduction à un cinéma queer, University of California, Berkeley, USA.

"Statement 1990 : introduction à un cinéma queer" entend apporter un focus inédit sur l'artiste nord-américaine Yvonne Rainertout en identifiant et célébrant l'influence des écrits de Monique Wittig dans son parcours de vie et de création. Danseuse, chorégraphe et cinéaste, Yvonne Rainer est une artiste fondamentale de l'avant-garde newyorkaise comme de l'histoire de l'art et de la danse au XXème siècle. Fondatrice du Judson Dance Theater, actif entre 1962 et 1964, au cœur de Manhattan, elle est à l'origine de la danse post-moderne à travers laquelle elle déconstruit les codes normatifs de la danse en tant que spectacle basé sur une virtuosité technique, mais aussi une complicité tacite et partagée entre interprète, chorégraphe et public. Fait moins reconnu et pourtant constitutif de son parcours exceptionnel, c'est une autrice et une lectrice avérée. Partie intégrante du processus créatif, la lecture est à envisager mais surtout à revaloriser comme possibilité d'auto-éducation, d'auto-apprentissage, vecteur en ce sens d'une forme d'élocution voire d'émancipation. Et, c'est bien à travers l'acte de lire que l'américaine, a su construire note après note, essai après essai, long-métrage après long-métrage, une pensée critique exposant un féminisme matérialiste et plus tard lesbien argumenté par sa lecture, son interprétation et finalement son appropriation des écrits de Monique Wittig préfigurant à ce titre un cinéma queer.

- Lecture : Statement 1990 : Introduction to a Queer Cinema, University of California, Berkeley, USA.

"Statement 1990: An Introduction to Queer Cinema" focuses on the position of North American artist Yvonne Rainer as a reader while identifying and celebrating the influence of Monique Wittig's writings in her art and life as an artist. Dancer, choreographer, and filmmaker Yvonne Rainer is a fundamental participant in the New York avant-garde and a crucial artist in the history of art and dance in the 20th century. Founding member of the Judson Dance Theater, active between 1962 and 1964, in the heart of Manhattan, she is at the origin of post-modern dance through which she deconstructed the normative codes of dance as a spectacle based on technical virtuosity, but also a tacit and shared complicity, between performer, choreographer, and audience. Less recognized and yet constitutive of her exceptional career, she is an avid author and reader.
An integral part of the creative process, reading is to be considered and revalorized as a possibility of self-education of self-learning, vector in this sense of a form of elocution and even emancipation. And, it is indeed through the act of reading that the American artist knew how to build note after note, essay after essay, film after film, a critical thought exposing materialist feminism and later lesbian argued by its reading, its interpretation her reading, her interpretation and finally her appropriation of the writings of Monique Wittig prefiguring in this way a queer cinema.



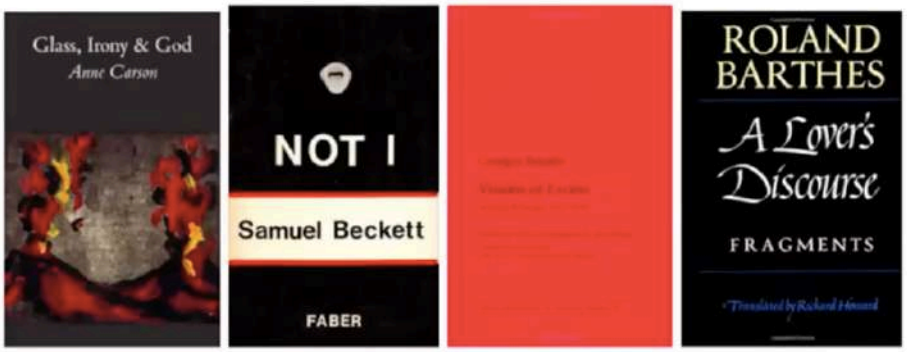
Monique Wittig, © Roberto Mangosio



Yvonne Rainer, The Man Who Envied Women, 1985, 125 minutes, couleur, son, directeur de la photographie : Mark Daniels, © Zeitgeist Films.


Benoit Jodoin
François Piron
Lison Noël
Léa Bismuth
Lucas Morin
Arlène Berceliot-Courtin





Lectures Hanne Lippard (sélection) :
Anne Carson, *The Gender of Sound*, (1992), *La Bouche*, George Bataille (1929-1930), *Not I*, Samuel Beckett (1972).





Lectures Hal Fischer (sélection) :
Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* (1974), Susan Sontag, *Against Interpretation* (1966), Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction* (1965).

Fabrique de thèses #5

Décentrer les savoirs l'in-discipline des études en danse

22.09.2020

Centre national de la danse
cnd.fr

Des recherches en danse aux centres multiples : la discipline en question

9:45

Des interférences fécondes : pour une recherche en danse indisciplinaire

introduction par Céline Gauthier et Lucas Serol, comité de l'Atelier des doctorants

Quelle serait la portée, au sein d'une recherche doctorale qui a pour visée d'établir des connaissances et d'ouvrir des espaces discursifs, de mener un travail de décentrement des savoirs qui la fondent ? Si cette perspective demande de réinvestir des interrogations méthodologiques quant aux pratiques de l'interdisciplinarité en danse, elle initie plus largement un questionnement sur la pertinence d'envisager simultanément l'hors-champ et la porosité des notions maniées par la recherche, et ainsi de se rendre attentif aux modes de connaissance qui en découlent.

10:15

Reinventing the "new"

par Arlène Berceliot Courtin

« *Reinventing the "new"* » propose d'interroger le concept de nouveau appliqué à la danse par l'analyse des phénomènes de dialogues, passages et transferts entre le nouveau roman renommé *French new novel* lors de son importation aux États-Unis et l'œuvre d'Yvonne Rainer – figure pionnière de l'avant-garde nord-américaine. Imaginée comme une étude interculturelle et transdisciplinaire, cette recherche introduit la dimension phénoménologique et l'objectivité du nouveau roman à l'écriture du corps et de l'image en mouvement initié par l'américaine à partir du milieu des années 1960 jusqu'à son engagement dans la réalisation cinématographique à travers son premier long-métrage *Lives of Performers* en 1972.

10:30

Raconter des fables : quand le ballet de cour déplace le récit dramatique en arrière-scène

par Katherine Goodson Walker

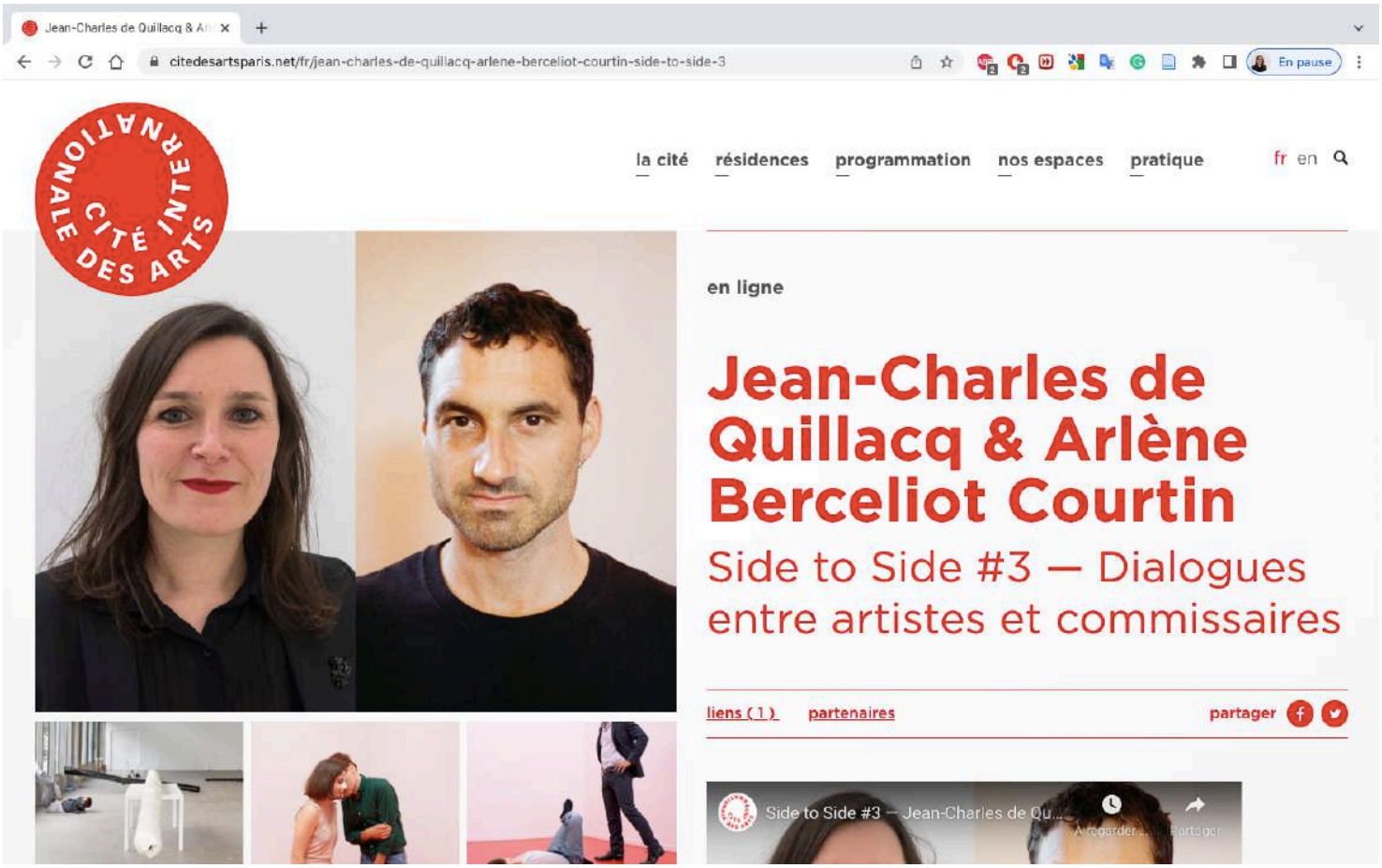
La notion de « récit dramatique » se décentre dans le ballet de cour. Les théoriciens de l'époque insistaient sur la primauté de « la fable » - mythe gréco-romain ou autre histoire célèbre – dans la construction de ballets. Mais le but principal n'est pas de dramatiser la fable : celle-ci sert plutôt de trame pour la transmission de codes affirmant la socialité aristocratique et le pouvoir monarchique. De plus, la « danse pure » se déguise en « danse des tritons » ou « danse des nymphes », brouillant les catégories du figuratif et du non-figuratif. Il s'agit de trouver une méthodologie pour décrire les modes de représentation narratifs et non-narratifs de l'art chorégraphique, aussi bien dans le ballet de cour que dans la danse plus largement.

10:45

Replacer les marges au centre : pour une cartographie sensible des pratiques de danse en banlieue parisienne

par Natacha Gourland

En liant danse et géographie, la présente communication propose d'approcher et de renverser la notion de décentrement de deux façons. D'un point de vue épistémologique d'abord, puisque la thèse a pour objet les pratiques de danse classique en banlieue parisienne, un espace par définition périphérique, excentré, et régulièrement réduit à son statut de marge. D'un point de vue méthodologique ensuite, en proposant une réflexion sur ce que pourrait être une cartographie décentrée et sensible, où l'importance de la danse dans les expériences urbaines serait représentée. La réalisation de cartes mentales par de jeunes danseuses et danseurs a constitué un moyen collaboratif pour produire des données et a placé leurs pratiques artistiques au centre de la thèse.


Jean-Charles de Quillacq & Ar
citedesartsparis.net/fr/jean-charles-de-quillacq-arlene-berceliot-courtin-side-to-side-3
En pause
CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS
la cité
résidences
programmation
nos espaces
pratique
fr en
en ligne
Jean-Charles de Quillacq & Arlène Berceliot Courtin
Side to Side #3 — Dialogues entre artistes et commissaires
liens (1)
partenaires
partager
Side to Side #3 — Jean-Charles de Qu...
À regarder ultérieurement
Partager

Conférence Reinventing the "n

isdat.fr/programmation/conference-arlene-berceliot-courtin/

En pause

FR

Menu

Reinventing the "new", Arlène Berceliot Courtin



18h – amphi A, site Daurade

Intitulé *Reinventing the « new »*, ce projet de recherche propose une étude trans-disciplinaire et inter-culturelle analysant l'influence du nouveau roman auprès de l'œuvre chorégraphique et cinématographique d'Yvonne Rainer. Arlène Berceliot Courtin présentera une introduction à sa recherche en revenant notamment sur la dimension visuelle et objective des œuvres de Yvonne Rainer initiées dès le début des années 1960.

Arlène Berceliot Courtin est curatrice et critique d'art indépendante, doctorante en études américaines au Centre de Recherches Anglophones – Université Paris Nanterre, membre du conseil d'administration du CEA (Association française des Commissaires d'Exposition), AICA France (Association Internationale des Critiques d'Art), IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) et fondatrice de furiosa – premier bureau d'expérimentation basé à Monaco dédié à la recherche en art tout comme à l'analyse des différents concepts d'expositions initiés depuis les années 1960 dont la vocation principale est le développement d'une approche analytique et réflexive des modalités de diffusion de l'art contemporain et des pratiques curatoriales au sein de la Principauté et à l'international.

Depuis une dizaine d'années, elle a collaboré et organisé des expositions dans de nombreuses institutions publiques et privées parmi lesquelles Galerie des Galeries – Galeries Lafayette, Air de Paris, Shanaynay, Galerie Allen, Moins Un, La Salle de Bains, et contribué régulièrement à la presse spécialisée en France et en Europe. En 2019, elle est lauréate du programme de résidence *Sur Mesure* de l'Institut Français pour lequel elle initie une recherche

Captions:

• Mai 2021, Table-ronde : Lecture-artiste & pratiques curatoriales, Institut National d'Histoire de l'Art - INHA, Paris

• Septembre 2020, Atelier recherche : Fabrique de thèses #5, Décentrer les savoirs : l'in-discipline des études en danse, Centre National de la Danse - CND, Pantin

• Avril 2020, Conversation avec Jean-Charles de Quillacq, Cité des Arts x CEA, France

• Mars 2020, Conférence : Re-inventing the new, Institut Supérieur des Arts de Toulouse - ISDAT, Toulouse

→| Reviews

Contemporary Art Library

2016

Divagations
Air de Paris
October 20 – 29, 2016



2015

N a pris les dés
Air de Paris
June 27 – July 18, 2015

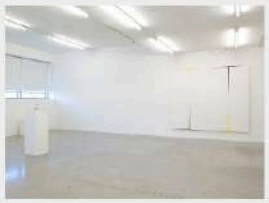


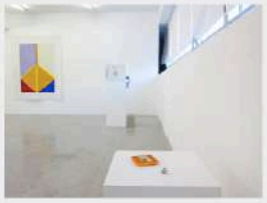
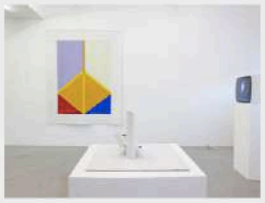
Arlène Berceliot Courtin

The Library has 2 project records for Arlène Berceliot Courtin from as early as 2015.

?

Contemporary Art Library

Guy de Cointet, Stéphane Dafflon, Camila Oliveira Fairclough, Noa Giniger, Seulgi Lee, Hanna Schwarz

N a pris les dés

Air de Paris
June 27 – July 18, 2015

Curated by Arlène Berceliot Courtin

Images courtesy of Air de Paris. Photos by Marc Domage.

?

Frieze

Opinion /

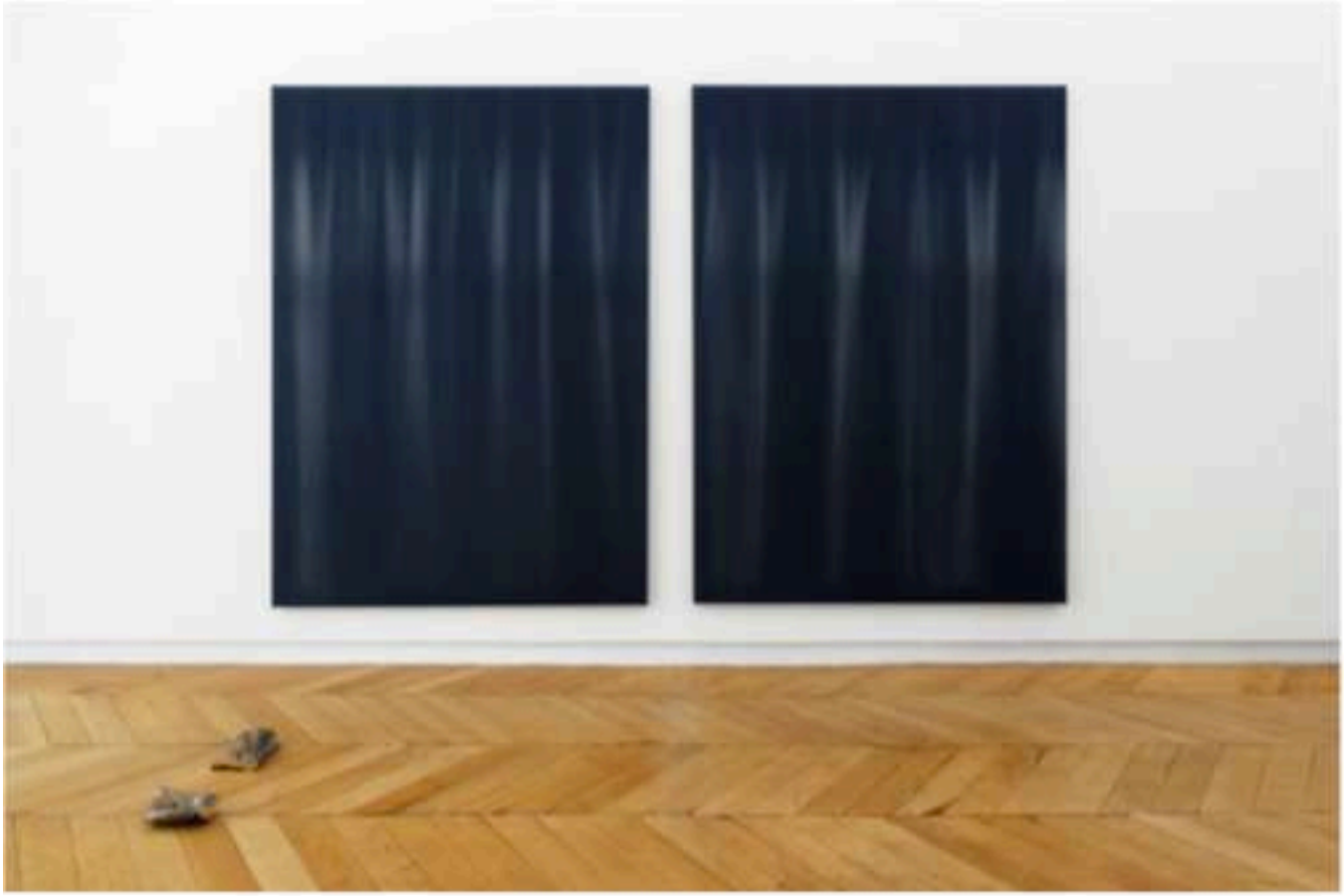
Looking Back 2017: Paris

BY TOM JEFFREYS

8 DEC 2017

At once stagnant and dynamic, politically tense and blissfully buoyant, the French capital was a strange place to be living this year





'Casa Miller', 2017, installation view, Galerie Allen, Paris. Courtesy: Galerie Allen, Paris; photograph: Aurélien Mole

Further north, at Galerie Allen, freelance curator Arlène Berceliot Courtin conceived 'Casa Miller': a group show that was both erudite and sexy, at once reticent and revealing in its satin-wrapped promises. The exhibition's starting point was a vintage erotic photograph by Carlo Mollino, a modernist architect who, it was discovered after his death, produced hundreds of such images in an apartment designed solely for that purpose. Works by five contemporary artists (Laëtitia Badaut Haussmann, Florian Bézu, Edith Dekyndt, Marie Lund, Céline Vaché-Olivieri) touched on ideas of desire, objectification, and the soft dark drapery that curtains the private from the public.

→| Ongoing projects: Résidence de recherche CNAP x VILLA ALBERTINE, New York, Los Angeles, San Francisco, Printemps / Eté 2022

Villa Albertine

Résidents

Arlène Berceliot Courtin



Arts visuels

"À travers «Performer: A Persona», je souhaite poursuivre mon investigation des phénomènes d'interprétation des écrits français par Yvonne Rainer du côté des études féministes prenant comme point central Monique Wittig et son chantier littéraire"

New York
Los Angeles
San Francisco

Who?

Au croisement des études visuelles et des études féministes, mon terrain de recherche et d'expérimentation se focalise sur l'histoire des féminismes en France et leurs importations sous le label culturel de French Feminism aux États-Unis. Engagée auprès de collectifs de chercheur·se·s indépendant·e·s, j'apporte une attention particulière à la recherche militante et autonome. J'interroge aussi les marques du langage et les formes d'affects dans l'art et tente ainsi de déconstruire la position d'objectivité inhérente à la recherche. Pour ce faire, je convoque une approche transdisciplinaire de l'exposition conjuguant des références issues de la littérature, du cinéma, de la performance et des arts visuels. Depuis plusieurs années, je poursuis également en collaboration avec les curatrices Karin Schlagater et Francesca Zappia, la plateforme de recherche en ligne SIX YEARS. À la fois créatif, cognitif et informatif, ce projet rend hommage à l'œuvre séminale de Lucy R. Lippard et propose d'en poursuivre les réflexions sur les usages de l'immatériel et du numérique au sein de la réflexion curatoriale.

Arlène Berceliot Courtin est curatrice, chercheuse et autrice indépendante, engagée au sein des réseaux professionnels IKT, CEA, AICA et ACD. Après une expérience de dix années à la direction de galeries d'art contemporain de renommée internationale, elle cofonde en 2018 le curator-run-space furiosa, consacré à la recherche en art et en curating. En 2019, elle est lauréate du programme Sur Mesure de l'Institut français pour lequel elle initie une première recherche aux États-Unis portant sur l'interrelation entre l'objectivité du nouveau roman et la danse postmoderne. Depuis 2011, elle collabore avec des lieux et institutions culturelles parmi lesquelles le Centre National de la Danse, l'Institut National d'Histoire de l'Art, Air de Paris, la Galerie des Galeries, Artorama, le Bureau des Arts Plastiques et Gallery Week-end à Berlin ou encore Manifesta à Marseille.

What?

Comment lire, voir et surtout exposer Yvonne Rainer aujourd'hui ? En plein essor du minimalisme américain, la chorégraphe et cinéaste abandonne toute volonté de neutralité de l'interprète au profit d'une exploration des émotions en jeu dans les relations humaines, sociales et sexuelles. À travers le projet de recherche Performer: A Persona, je souhaite analyser la rationalisation de ses données autobiographiques à des fins politiques et par là même la déconstruction des codes de représentations d'un sujet « féminin » et plus tard « a-féminin ». Après une première étude postulant le nouveau roman comme vecteur paradoxal d'émancipation, ce projet poursuit mon investigation des phénomènes d'interprétation et d'appropriation des écrits français par Yvonne Rainer mais cette fois du côté des études féministes prenant comme point central Monique Wittig et son chantier littéraire. Pour ce faire, j'ai imaginé une méthodologie conjuguant à la fois l'histoire orale revenant sur la période historique marquant le début des études féministes et des études de genre aux États-Unis complété par une étude de terrain dans plusieurs fonds d'archives. Ce projet entend ainsi offrir un point de vue inédit sur le parcours de vie d'une personnalité hors pair du cinéma expérimental nord-américain.

Where?

Dans le cadre de ma résidence aux États-Unis, je souhaite explorer plusieurs fonds d'archives basés à New York. Ce séjour marquera également ma première immersion dans les écrits, les notes et les correspondances de Monique Wittig à Beinecke Library, Yale University. Enfin, j'en profiterai pour retourner dans les archives d'Yvonne Rainer au Getty Research Institute de Los Angeles, et finalement me rendre à San Francisco – sa ville natale et lieu fondamental de l'histoire de la communauté LGBTQI+.

En partenariat avec

Centre national des arts plastiques

Centre national des arts plastiques (Cnap)

Le Cnap est l'un des principaux opérateurs du ministère de la Culture dans le domaine des arts visuels. Il gère plus de 105 000 œuvres du Fonds national d'art contemporain, et soutient les artistes et les professionnels de l'art en contribuant à la création et à la valorisation de leurs projets.

En savoir plus

→ı Ongoing projects: SIX YEARS x CEA, France (After Lucy R. Lippard, collaborative curatorial research)

GLITCH, AN EXPANDED READING

Le glitch trouve son étymologie dans le yiddish *gletsch* ou dans l'allemand *glitschen* ; il définit un glissement. Par extension, le glitch est un mot actif impliquant un changement soudain dans le système, une erreur : *Le glitch peut révéler une nouvelle opportunité, une étincelle d'énergie créative qui indique que quelque chose de nouveau est sur le point d'être créé.* (Rosa Menkman, Glitch Studies Manifesto). Le terme est utilisé pour la première fois dans les années 1940 pour désigner une interférence altérant le son radiophonique. Il est ensuite employé en 1960 par Time Magazine pour définir les bruits relevés par les astronautes.
En art, le glitch est une erreur numérique ou analogique utilisée à des fins esthétiques. On peut citer à titre d'exemple la sculpture vidéo *TV Magnet* (1965) de Nam June Paik et des œuvres plus contemporaines comme *Panasonic TH-42PWD8UK Plasma Screen Burn* (2007) de Cory Arcangel.

Glitch, an expanded reading, est la proposition de SIX YEARS pour Artorama. En partant d'une réflexion sur la dématérialisation de l'œuvre d'art théorisée par Lucy Lippard, et par des recherches autour des théories féministes qui nous animent, cette intervention pour Artorama reprend le concept de "glitch" dans le sens de disruption dans un système binaire, patriarcal, blanc et capitaliste pour y opposer une multitude de possibilités d'erreurs qui génèrent de nouvelles réflexions sur la société actuelle. Nous nous appuierons plus spécifiquement sur les œuvres de l'artiste et chercheuse Rosa Menkman qui établit les fondements d'une théorisation du "glitch art", et sur le Glitch Feminism de Legacy Russell.
Curatrice américaine, Legacy Russell a élargi la définition de glitch pour embrasser l'être humain-comme-erreur: les êtres queer, de couleur, les diaspora, celleux dont les voix ne sont jamais prises en compte par la société occidentale et occidentalisante. Le glitch dans ce cas est utilisé comme une "erreur" qui provoque des nouvelles façons d'être humains, comme la possibilité de s'identifier autrement, en dehors des codes éthiques et genrés établis par la société occidentale. Le glitch devient la possibilité d'une multitude de modes de vie, qui se développent à cheval entre la vie physique et la vie numérique.

Within glitch feminism, glitch is celebrated as a vehicle of refusal, a strategy of nonperformance. This glitch aims to make abstract again that which has been forced into an uncomfortable and ill-defined material: the body. In glitch feminism, we look at the notion of glitch-as-error with its genesis in the realm of the machinic and the digital and consider how it can be reapplied to inform the way we see the AFK [Away From the Keyboard] *world, shaping how we might participate in it toward greater agency for and by ourselves.*
— Legacy Russell, Glitch Feminism. A Manifesto, 2020

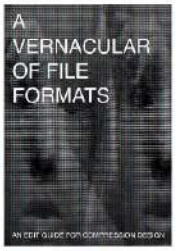
BOOK CURATION TABLE
[NON EXHAUSTIVE]

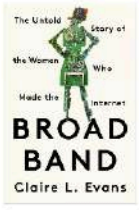


















Exhibition view, Booth 74, Artorama, Marseille, France, 2022 © Margot Montigny

SIX YEARS

@six_years

SIX YEARS is an online curatorial residency hosted on the website of cie|a.

WHO ARE WE?

ABOUT SIX YEARS

UPCOMING > TALK @ ARTORAMA, AUGUST 28TH, 5 PM

READING LIST | WHAT DO CURATORS CARE FOR?

TV CHANNEL | WHAT DO CURATORS CARE FOR?

RESEARCH BOARD | WHAT DO CURATORS CARE FOR?

SIX YEARS

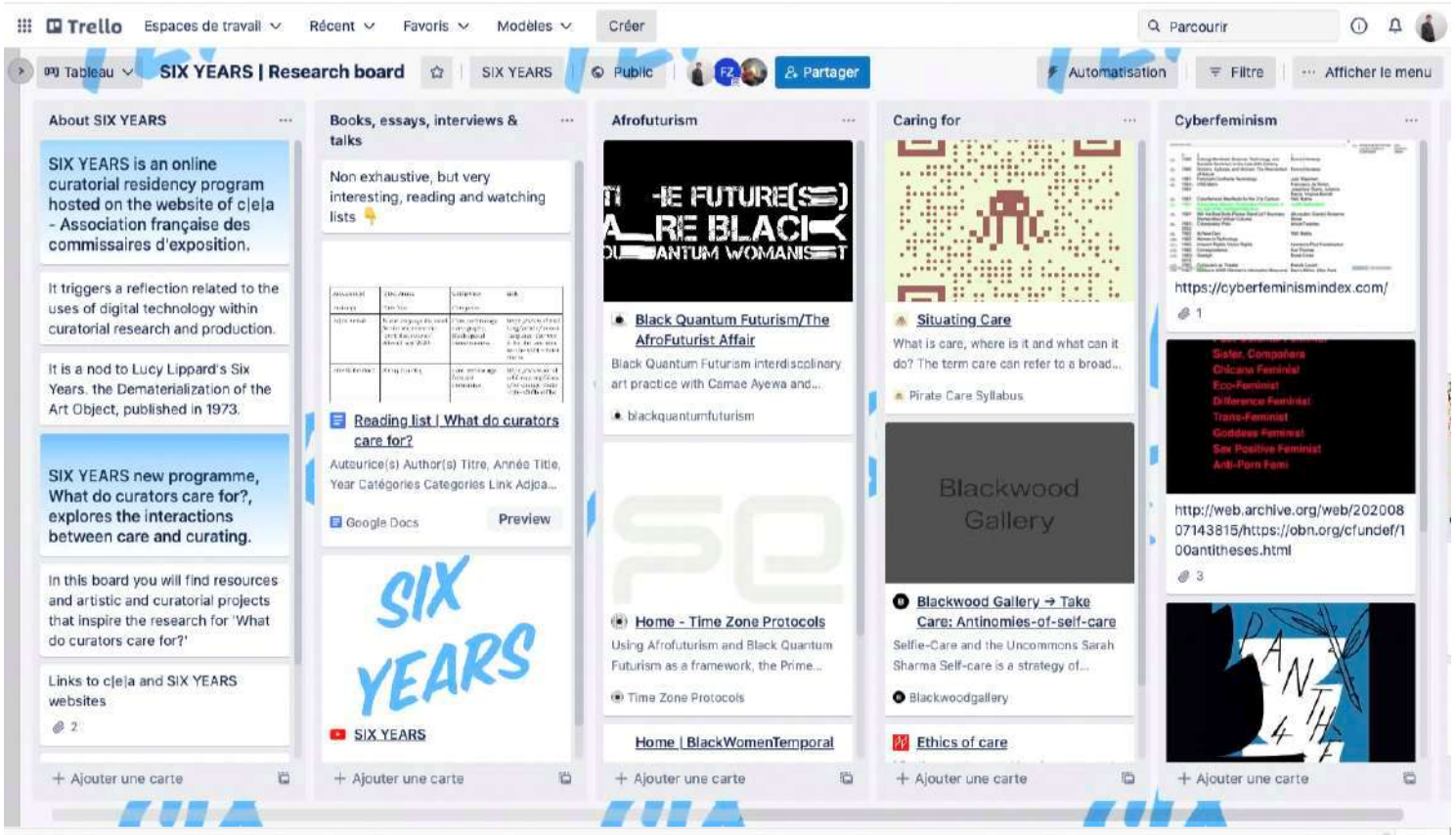
@six_years

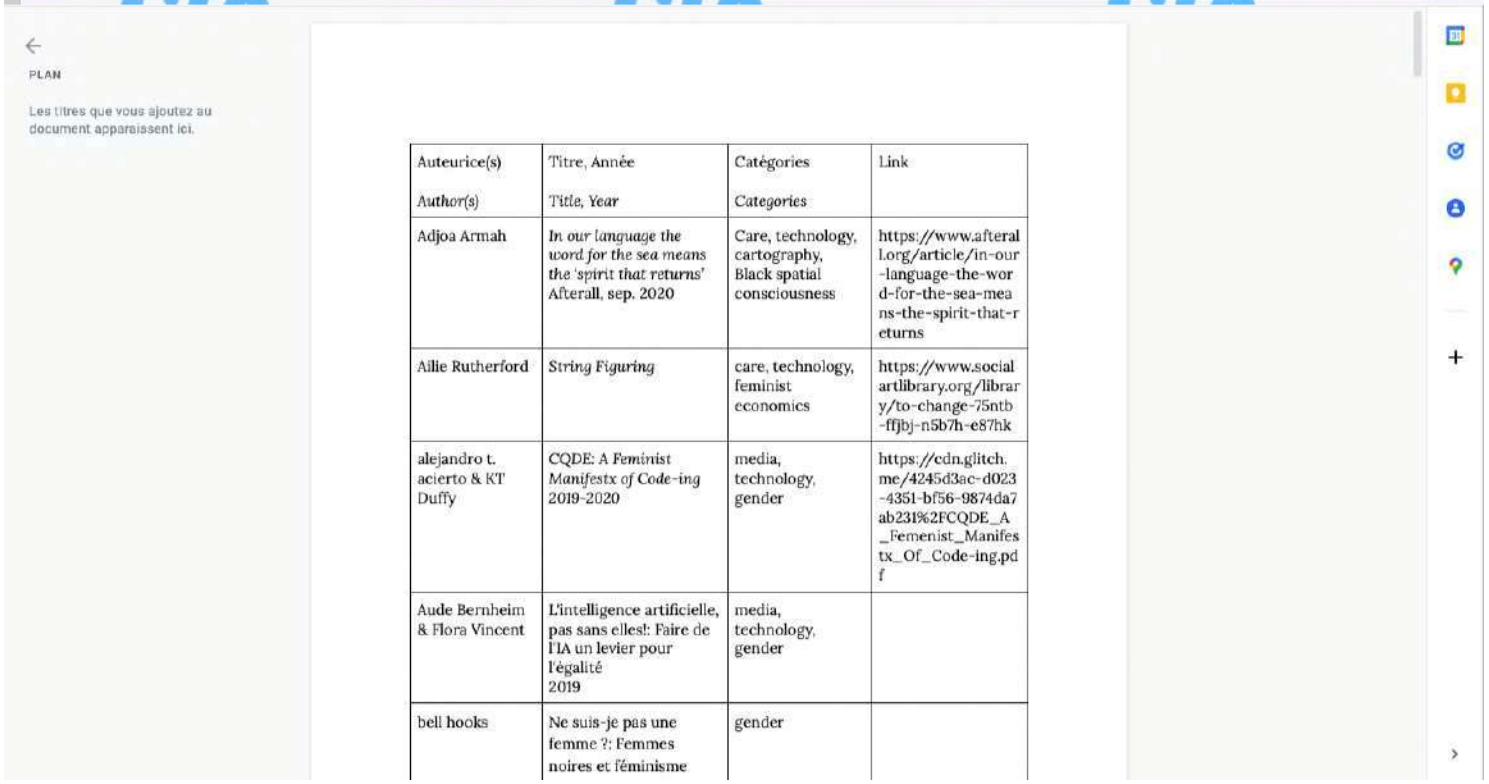
UPCOMING > TALK @ ARTORAMA, AUGUST 28TH, 5 PM

READING LIST | WHAT DO CURATORS CARE FOR?



RESEARCH BOARD | WHAT DO CURATORS CARE FOR?





PLAN

Les titres que vous ajoutez au document apparaissent ici.

Auteurice(s) *Author(s)*	Titre, Année *Title, Year*	Catégories *Categories*	Link
Adjoa Armah	*In our language the word for the sea means the 'spirit that returns'* Afterall, sep. 2020	Care, technology, cartography, Black spatial consciousness	https://www.afterall.org/article/in-our-language-the-word-for-the-sea-means-the-spirit-that-returns
Ailie Rutherford	*String Figuring*	care, technology, feminist economics	https://www.socialartlibrary.org/library/to-change-75ntb-ffjbj-n5b7h-e87hk
alejandro t. acierto & KT Duffy	*CQDE: A Feminist Manifestx of Code-ing* 2019-2020	media, technology, gender	https://cdn.glitch.me/4245d3ac-d023-4351-bf56-9874da7ab231%2FCQDE_A_Femenist_Manifestx_Of_Code-ing.pdf
Aude Bernheim & Flora Vincent	L'intelligence artificielle, pas sans elles!: Faire de l'IA un levier pour l'égalité 2019	media, technology, gender	
bell hooks	Ne suis-je pas une femme ?: Femmes noires et féminisme	gender	

→⇤ Contact

Arlène Berceliot Courtin
30 Cours Franklin Roosevelt
13001 Marseille, FR
arlene@arleneberceliotcourtin.com
+33 (0)6 89 70 01 70

> https://linktr.ee/ab_courtin

Sauf mention contraire, les textes et images publié·e·s dans ce document sont la propriété des artistes et/ou de l'autrice, © Arlène Berceliot Courtin. La typographie utilisée se nomme DINdong, elle a été imaginée par Clara Sambot, © Bye Bye Binary.