



Chère
Melpomène

Beaux-Arts de Paris

submergé.e	dans ce reste
perdu.e	la structure
dans ses fragments	réécrit
ses poussières,	la matière
mais il subsiste	d'un objet
la trace	la lueur
de la lumière	melpomène
écrivain	
ses derniers	
détails	

Chère
Melpomène

5	Introduction	41	(Le souffle) Martin Bas
6	Introduction English translation	44	L'école-musée Eloise Frye de Lassalle
7	Lettre à Melpomène Mélanie Bouteloup	46	10ème muse - Gourmandise : art de la table poétique Héloïse Bayard
10	Chère toi Armelle Pradalier	49	Theresa Hak Kyung Cha: A Story is Never Just a Story Mathilde Cassan
10	Que vous évoque le terme de "muse" ? - Nina Fiorentini Lara Ulusoy	50	Que vous évoque le terme de "muse" ? - Yue Yu Lara Ulusoy
11	Kaplas Adèle Anstett	51	In the Not-yet-ness, Whispers the Muse Shumeng Li
15	Melpomène en éclats : Une exposition métamorphosique Giulia Longo	54	Que vous évoque le terme de "muse" ? - Soraya Abdelhouaret Lara Ulusoy
18	Mille ébauches trop fugaces, ou poussières pour les botaniques des statues Timothée Perron	55	Playlist FAME 24/25 Kenza Agbo
21	Que vous évoque le terme de "muse" ? - Céleste Moneger Lara Ulusoy	56	Répondre à la tragédie de Melpomène par le SM ou par la Sorcellerie ? Clément Justin Hannin
22	Mariée : une muse sur sa scène Zahra Mansoor	61	Pour aller plus loin Further reading
27	Et in absentia, ego Kit Szasz & Lara Ulusoy	62	Présentation de la filière “Artistes et Métiers de l’exposition” “Artists & Exhibition practices” programme
31	Votre reçu pour l'exposition Zoé Le Bacquer	63	Evénements à venir Upcoming events
33	Autour de la statue de Melpomène des Beaux-Arts de Paris et de sa disparition Mathilde Chabaud & Elisa Leïla Durand	64	Remerciements Acknowledgements
40	Que vous évoque le terme de "muse" ? - Yizhi Wan Lara Ulusoy	65	Colophon

« Chère Melpomène,

Nous nous adressons à toi, muse de la tragédie, qui trônait jadis au fond du Palais des Beaux-arts. De statue de plâtre de plusieurs mètres de haut, tu es devenue ruine. À partir de tes particules de poussière, nous avons souhaité dépasser l'archétype de la muse pour former un souffle vivant à même de s'infiltrer dans les interstices des normes établies. Entre inspiration et expiration, entre ce qui se dit et ce qui reste en suspens, ce souffle incarne nos plus profonds désirs de justice sociale.»

Chère Melpomène est un appel à déjouer les mythes classiques pour transmettre d'autres histoires plus proches de notre quotidien. L'exposition invite à écouter, ressentir et respirer ensemble, dans une exploration poétique de ce qui nous relie.

Employant une méthodologie inspirée de l'ouvrage *Dictée* (1982) de l'artiste Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982), dans lequel chacune des neuf muses de l'antiquité gréco-romaine fait l'objet d'une dérive poétique rendant hommage à des femmes martyrs ayant cherché l'émancipation, l'exposition est une expérience de sublimation du réel à partir d'un détournement de la muse Melpomène.

En juxtaposant poèmes, photographies, récits historiques et témoignages intimes, Theresa Hak Kyung Cha opère des glissements sémantiques qui dissolvent les mots pour mieux les affirmer comme interfaces à même de produire de nouvelles significations. Son travail sur la traduction est un moyen de renverser les conventions académiques, en constituant un espace verbal indéfinissable, non catégorisable. Dans cet entre-deux du langage, les ellipses de Theresa Hak Kyung Cha nous invitent à nous reconnecter avec la vie et ses multiples respirations.

Chère Melpomène tente de proposer des alternatives à une logique moderniste asphyxiante d'exploitation de nos ressources, pour privilégier l'intuition, les savoir-faire empiriques, l'attention à nos sens et réanimer notre esprit de communauté. Quelles relations entretenir entre espèces, êtres animés ou non ? Theresa Hak Kyung Cha déjà, nous invitait à réclamer notre inconscient tellurique et à écouter et ressentir le mouvement permanent de notre chair avec l'environnement.

L'exposition invite à parcourir nos tragédies intimes et les récits que nous pouvons en faire, elle est une incantation pour faire advenir des alliances spirituelles et politiques, « magiser » nos luttes, développer notre imagination, entretenir l'espoir. Les œuvres présentées incarnent des volontés de résistances et de solidarités, elles partagent des cosmogonies spéculatives

à même de traduire la pluralité des mémoires qui façonnent notre société contemporaine et de cultiver nos interdépendances dans le respect des différences de chacune.

Chère Melpomène entremêle une centaine d'œuvres issues des collections, d'étudiantes et cheffes d'atelier, et d'artistes internationaux, présentant un accrochage transhistorique de la fin du 17e siècle à aujourd'hui, plongé respectivement dans la lumière et l'obscurité. La plupart n'ont jamais été exposées – acquises récemment par l'École ou produites spécialement pour l'exposition –, d'autres n'ont pas encore circulé dans le milieu institutionnel. Lors des nocturnes les mercredis soirs un programme d'événements associés laisse une large place à la performance, l'écriture et la littérature. Enfin, ce livret rassemblant des contributions des étudiant·es permet de revenir sur l'élaboration collective du projet et de prolonger la réflexion en ouvrant plusieurs pistes de lecture pour le visiteur.

Introduction

Dear Melpomène,
We call to you, the ancient muse of tragedy, who once reigned at the back of the Palais des Beaux-Arts. Once a towering statue, several meters high, you have now become a ruin. From the residue of your dust, we seek to transcend the archetype of the muse and evoke a fresh, nuanced breath, able to seep into the interstices of established orders. In between inspiration and expiration, between what is spoken and what remains silent, this breath embodies our deepest desire for social justice.'

Chère Melpomène is a call to subvert classical myths to tell other stories that are closer to our everyday lives. The exhibition invites us to listen, feel, and breathe together in a poetic exploration of what binds us. Drawing inspiration from the methodology of artist Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982) in her work *Dictée* (1982)—where the nine muses of Greco-Roman antiquity are reimagined to honor female martyrs who sought emancipation—this exhibition sublimates reality by rerouting the figure of Melpomène.

By juxtaposing poetry, photography, historical accounts, and intimate testimonies, Theresa Hak Kyung Cha creates semantic shifts that dissolve words only to re-imagine them as interfaces capable of producing plural meanings. Her work on translation overturns academic conventions, creating a verbal space that is undefined and uncategorizable. In this linguistic in-between, Theresa Hak Kyung Cha's ellipses invite us to reconnect with life and its diverse breaths.

Chère Melpomène seeks alternatives to the stifling modernist logic of resource exploitation, choosing instead intuition, empirical knowledge, and sensory awareness to revive our common energy. What relationships should we cultivate among the inhabitants of the Earth— beyond species, and between animate and inanimate beings? Theresa Hak Kyung Cha urges us to reclaim our telluric unconscious, to listen to and feel the perpetual movement of our bodies in relation to the environment.

Chère Melpomène thus invites us to navigate our personal tragedies and explore the narratives we can construct from them. *Chère Melpomène* offers an incantation to summon spiritual and political alliances, to infuse our struggles with magic, expand our imagination, and sustain hope. The pieces in this exhibition embody acts of resistance and solidarity, sharing speculative cosmogonies,

that translate the plurality of memories that shape our contemporary society and cultivate interdependencies, while honoring our individual differences.

Bringing together around a hundred works from diverse backgrounds—including pieces from collections, works by students and faculty, and contributions from international artists—the exhibition spans 1,000 square meters across two floors: one bathed in light, the other in darkness. The transhistorical display features works dating from the late 17th century to today, many of which have never been exhibited before at the Beaux-Arts de Paris. Some are recent acquisitions by the school, others newly created for the exhibition, and some have simply never circulated within institutional spaces. A program of complementary events integrates fields of performance, writing, and literature. To conclude, this booklet reflects on the collective development of this project, extending the dialogue by offering multiple avenues of interpretation for visitors to reflect on beyond the exhibition.

May I write words more naked than flesh, stronger than bone, more resilient than sinew, sensitive than nerve.

Lettre à Melpomène
Mélanie Bouteloup

Sappho

Theresa Hak Kyung Cha¹

Chère Melpomène,
Que nos prophéties fassent advenir une communauté toujours plus grande.

From stone, A single stone. Column. Carved on one stone, the labor of figures. The labor of tongues. Inscribed to stone. The labor of voices.

Theresa Hak Kyung Cha²

Chère Melpomène,
le temple se fissure, craque. Tu étais dans l'ombre. De ton bloc de pierre détruit en poussières, des souffles sont apparus. Ecoutons.

It murmurs inside. It murmurs. Inside is the pain of speech the pain to say. Larger still. Greater than is the pain not to say. To not say. Says nothing against the pain to speak. It festers inside. The wound, liquid, dust. Must break. Must void.

Theresa Hak Kyung Cha³

Et comme nous sommes attentifs au monde comme éternel retour, les formes de nos pensées fluent en spirales, en cercles, en voiles ; elles tissent et dansent, honorant les liens, les connexions, les formes, les changements, de sorte que rien ne peut être séparé de son contexte.

Starhawk⁴

Chère Melpomène,
tu as été renversée. De ta ruine, de tes cendres, de ta fragmentation en mille morceaux, ont émergé des corps en mouvement, en lutte, des corps sortis de l'anonymat, de la norme des représentations académiques, autant de corps qui ne seraient plus esthétisés.es, exoticiés.es, dénigrés.es ou violents.es.

not to repeat history in oblivion.

Theresa Hak Kyung Cha⁵

Chère Melpomène,
Je vois sur ta peau des champignons et des mousses connectés à toi. Tu es un processus, vivant. Ça grouille en toi. Tu es plurielle, sans identité fixe. Mi-statue de pierre, mi-humaine, mi-végétale...Ta contagion défie les catégories hiérarchiques.

Impossible de distinguer les paroles Exhalées. Affirmées en exhalation Exclamées en inhalation Ne plus distinguer la pluie des rêves Ou des souffles

La langue dedans. La bouche dedans La gorge dedans Le poumon l'organe seul Tout ensemble un. Une.

Theresa Hak Kyung Cha⁶

Chère Melpomène,
et si nous racontions nos vraies histoires ? Des vies de labeur, de peurs. A tel point que nous devons nous cacher pour être nous-mêmes. Comment rendre compte de notre quotidien, de ces petits riens qui veulent dire beaucoup ? Comment sublimer les tensions de nos vies pour les dépasser ? Victimes, nous le sommes, mais nous sommes aussi des guerrières, des chimères, queers.⁷ Et si nous étions à présent dotées de pouvoirs magiques ?

mais tranquille, j'extirpe le venin du poison, je concocte l'antidote.

Douce Dibondo⁸

Nous dansons,
car après tout c'est
ce pour quoi nous nous
battons : pour que continuent,
pour que l'emportent, cette
vie, ces corps, ces seins, ces
ventres, cette odeur de la
chair, cette joie, cette
liberté.

Starhawk⁹

Chère Melpomène,
D'enchevêtrements en enchevêtrements, nous tisserons nos toiles et nos chemins de traverse. Les réalités de nos êtres hybrides composeront des chants à même de faire chavirer nos bourreaux et de renforcer nos liens. Nos oracles se réaligneront, nous pourrons écouter nos corps, nos cœurs et nos esprits. Point de chefs d'œuvres, mais apprendre en faisant, tâtonner, échouer, délirer, crier, ressentir, se soulever, insoumises. Vibrantes, vivantes. Nos mondes intérieurs déborderont de nos chairs. Ici, une bouche qui murmure, là, un bras qui se déploie. La poésie sera notre arme.

La poésie n'est pas un luxe.
Ce que nous faisons de nos vies, les changements
que nous souhaitons leur apporter, dépendent
directement de la qualité de la lumière dont nous les
éclairons. C'est au cœur de cette lumière que nos
idées prennent forme, ces idées à travers lesquelles
nous cherchons notre magie et l'accomplissons.
Voilà, la poésie est comme une révélation, car c'est
grâce à la poésie que nous mettons en mots ces
idées qui – avant d'être poème – sont sans nom et
sans forme, prêtes à éclore et déjà palpables. Cette
sublimation de l'expérience, surgie de la véritable
poésie, donne naissance à la pensée, tout comme
le rêve donne naissance au concept, la sensation
à l'idée, tout comme la connaissance donne
naissance à la compréhension.

Audre Lorde¹⁰

L'amour
connecte l'amour
transforme.

Starhawk¹¹

Chère Melpomène,
Nos incantations magiques développeront nos imaginaires. Nous plongerons dans des cosmogonies personnelles et intimes, non linéaires, tantôt aqueuses, tantôt célestes, en tous cas organiques et symbiotiques. A partir de toi, nous avons rêvé d'une exposition où se perdre, sans début ni fin. Volonté d'un trop qui nous enveloppe, où s'asseoir, se reposer et converser. Tirer des fils. Il y a tant de lettres possibles à Melpomène. Nous voulions faire une exposition comme on écrit de la poésie. Privilégier les relations, les rencontres fortuites, les superpositions, les perspectives ... Nous l'avons voulue généreuse et débordante, enchevêtrée, intense. Danser. Aimer. Des relations mouvantes s'activent, propices à l'imprévisible.

Covering. Draping. Clothing. Sheathe. Shroud.
Superimpose. Overlay. Screen.
Conceal. Ambush.
Disguise. Cache. Mask. Veil.
Obscure. Cloud. Shade. Eclipse. Covert.

Theresa Hak Kyung Cha¹²

Chère Melpomène, tu es multiple, reproduite, copiée, disparue, retrouvée... comme tant d'autres. De muse, tu muses. Muser comme ruser, ramper, infiltrer, muer, se métamorphoser...

mesé t A t s s u s p e n d u s
la rage comme métA_morphose la
colère comme traction, la violence. mes
chimères sont des
présages de mutA_tion, mon verbe
poly/seumique. je m'use. je mue. je
muse.

Douce Dibondo¹³

Chère Melpomène, tu es souffle, chair, corps. Chacun de tes membres parle. Oublions les grands récits, salivons les mots. Destabilisons l'ordre établi, par nos crachats, nos balbutiements, nos ellipses, nos répétitions, notre sueur.

Secrete saliva the words
Saliva secrete the words
Secretion of words flow liquid form
Salivate the words.

Theresa Hak Kyung Cha¹⁴

Chère Melpomène, Tu es diseuse de bonne aventure, tes savoirs empiriques en voyance sont une arme dissidente : l'incantation comme résistance à la démonstration rationnelle liée à l'expansion du système capitaliste. Le spirituel est politique. Que nos oracles, nos rêves, nos méditations, nos hallucinations, notre inconscient deviennent nos modes d'émancipations.

Dead gods. Forgotten. Obsolete. Past
Dust the exposed layer and reveal the
unfathomable
well beneath. Dead time. Dead gods. Sediment.
Turned stone. Let the one who is diseuse dust
breathe away the distance of the well. Let the one
who is diseuse again sit upon the stone nine days
and nine nights. Thus. Making stand again, Eleusis.

Theresa Hak Kyung Cha¹⁵

Si la magie est
l'art de provoquer un
changement en accord avec
une volonté, alors les actes poli-
tiques, les actes de protestation et
de résistance, les actes qui disent
la vérité au pouvoir, les actes qui
poussent au changement sont
des actes magiques.

Starhawk¹⁶

Chère Melpomène,
Tu es contaminée par l'Histoire. Mais en toi se cachent des témoignages d'histoires individuelles. Nous te voyons comme la gardienne de notre mémoire collective. Qu'en fais-tu ?

Je découpe la France
et pendant que je la top
je lui baise la bouche
avec mon gode

Douce Dibondo¹⁷

Ils disent que je suis :
- névrosée de croire aussi fort
Aux signes, à l'espoir et à la
Libération

Douce Dibondo¹⁸

Note de l'autrice : A Okwui Enwezor, parti trop tôt, mais si cher à mon cœur.

1 Theresa Hak Kyung Cha. *Dictée*. Tanam Press. New York, 1982. incipit
2 Ibid. p. 161.
3 Ibid. p. 3.
4 Starhawk. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Ed. Cambourakis, Paris, 2015. (titre original : *Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*. Beacon press. Boston, 1982, p. 56.
5 Theresa Hak Kyung Cha. *Dictée*, Tanam Press, New York, 1982, p. 33.
6 Ibid. p. 66.
7 À entendre selon la définition de David M. Halperin. *Saint Foucault*, p. 62 : « Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence.», in Mel Y. Chen, *Animacies. Biopolitics. Racial Mattering, and Queer Affect*, Duke University Press, Durham, 2012, p. 68.
8 Douce Dibondo, *infra/seum. Une poésie fâchée avec tout le monde*, blast, Toulouse, 2024, p. 123.
9 Starhawk. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Ed. Cambourakis, Paris, 2015. (titre original : *Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*. Beacon press. Boston, 1982, p. 9.
10 Audre Lorde. Titre original : Poetry Is Not a Luxury. Ce texte a été publié pour la première fois dans *Chrysalis : A Magazine of Female Culture*, n°3, 1977.
11 Starhawk. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Ed. Cambourakis, Paris, 2015. (titre original : *Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*. Beacon press, Boston, 1982, p. 93.
12 Theresa Hak Kyung Cha, *ibid*, p. 132.
13 Douce Dibondo, *ibid*, p. 30.
14 Theresa Hak Kyung Cha, *ibid*, p. 130.
15 Ibid. p. 130.
16 Starhawk. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Ed. Cambourakis, Paris, 2015. (titre original : *Dreaming the Dark. Magic, Sex & Politics*. Beacon press, Boston, 1982. Cité dans Chloé Pretesacque, *Faïlles et fuites. Sourcellerie précapitaliste et radiesthésie moderne*, éditionsMagiCité, 2024.
17 Douce Dibondo, *ibid. in révolation*, p. 27.
18 Ibid. p. 91.

Mélanie Bouteloup est Responsable du service expositions et Co-responsable de la filière “Artistes et Métiers de l'exposition” aux Beaux-Arts de Paris.

Chère toi,
Armelle Pradalier

Le temps est une perception, un élément cyclique, il se déforme, nous l'habitons et il nous lie. Ce temps-là n'est pas rigide, il est vécu - long et court. La trace des histoires et des personnes qui nous ont précédées fait apparaître le passé au présent, le ramenant de manière transformatrice dans le contemporain. Les corps sont des canaux de compréhension du passé.

Des voix se joignent, soucieuses du futur, et les souffles des disparu.es et prédécesseur.es nous entraînent vers une forme sensible, une manière sensuelle de se lier à l'histoire, vers l'érotohistoriographie.¹

¹ cf. Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, 2010

Armelle Pradalier est Responsable du service médiations et manifestations culturelles et Co-responsable de la filière "Artistes et Métiers de l'exposition" aux Beaux-Arts de Paris.

Que vous évoque le terme de "muse" ?

/

Nina Fiorentini

Muse
Shed your skin
Spread your shadow You are but the idea
Of who I am

Kaplas
Adèle Anstett

Des couseurs et des couseuses rapiècent ensemble des objets avec dextérité et la précision d'une suture chirurgicale.

Grâce aux ligaments croisés, les muscles peuvent offrir le mouvement par leurs contractions simultanées. Sans les ligaments, on n'est pas footballeur. Mais on aurait pu.

Relier, c'est joindre, ce n'est pas souder. Les deux choses sont encore assez séparées et, de façon visible, gardent leur autonomie.

Je crois que j'aime votre travail parce qu'il m'émerveille et m'offre parfois des réalisations, des indices, des pistes ou des intrigues qui me donnent à réfléchir sur ce que je tiens pour acquis ou sur ce qui m'entoure.

Plutôt que d'images nouvelles, le monde n'aurait-il pas besoin de s'explorer et de se comprendre ? Il n'y a pas de main invisible ou d'inspiration divine. C'est là notre richesse et notre damnation. Nous sommes la solution, l'erreur et le moteur.

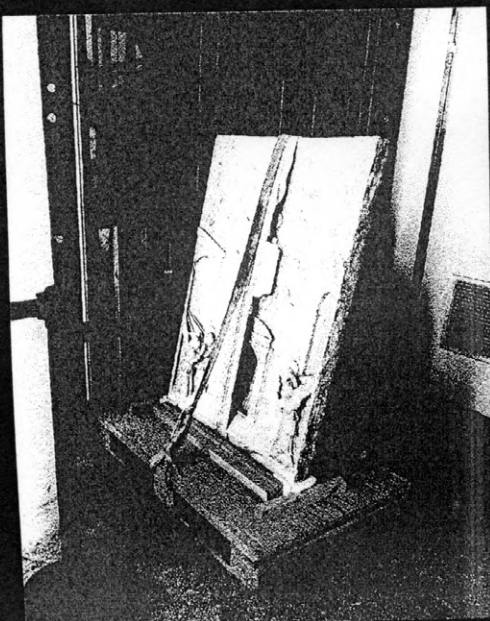
Dans ces morceaux réunis, je vois l'éclosion d'un mouvement né de la juxtaposition de deux autres. Je trouve ça fin, d'utiliser des formes déterminées et de créer une nouvelle identité issue de leur lien fabriqué. C'est un lien qui parle pour trois entités : les formes qui précèdent, le lien lui-même et la nouvelle forme.

Je crois qu'il y a eu de ça dans nos choix au sein du groupe : nos énergies, nos débats et nos frustrations.

Avec nos agilités et nos gaucheries individuelles additionnées, combinées, fondues ou confrontées. Nous aussi avons appris à définir nos intérêts, nos engagements et nos limites.

Mais apprendre, c'est aussi balbutier. Hésiter, se retenir, ne pas se sentir légitime aussi, rester silencieux malgré le vacarme de la gamberge.

Ensemble, on a essayé de construire une tour de kaplas



Mathilde a dit que les œuvres de Theresa étaient celles d'une étudiante. Peut-être que c'est là la raison de ce truc qui bouillonne, qui brouillonne dans son travail. Un truc qui a peut-être tendance à se perdre dans la vie d'artiste 'adulte'.

Articuler des formes que l'on tire depuis une pelote d'idées, tenter de proposer un objet concret depuis le magma. C'est notre tentative depuis les murs de l'école, cadre spatio-temporel où il est attendu de l'élève ou du chercheur qu'il élabore, tel un jeune alchimiste, le substrat magique de sa pratique.

A l'école, on tente de faire tenir le château de cartes de notre pratique formelle et théorique. Parfois, on rajoute de la colle, du liant, un peu grossièrement, ça se voit, ce n'est pas fin. Mais il arrive des moments d'équilibre très beaux, très justes. Inédits. Alors, on essaie de comprendre ces instants pour parvenir à les reproduire plus souvent.

J'ai beaucoup compris avec vous mais avec le temps, je travaillerai désormais avec le souvenir de nous. Pas forcément en photo sur mon bureau, j'avoue, plutôt rangé dans un des plis de mon cerveau.

J'ai aimé qu'on se rencontre, qu'on s'étudie les uns les autres, qu'on s'estime, qu'on se soûle, qu'on se jauge et se juge, qu'on s'admire et qu'on se désapprouve.

Il y a des élèves, ceux qui viennent de sortir (on sort de l'école comme on sort dehors, à l'air libre, exposé à tout, de bon, de mauvais ou de vide), ceux qui ont enseigné, qui le font encore, les figures d'autorité (ou de mode ?) et les reliques qui témoignent ensemble du temps qui passe, du courant de vies et de milliers de trajectoires qui ont habité un jour les murs, avant, et que nous aussi deviendrons : un avant, dont on se souviendra ou pas.

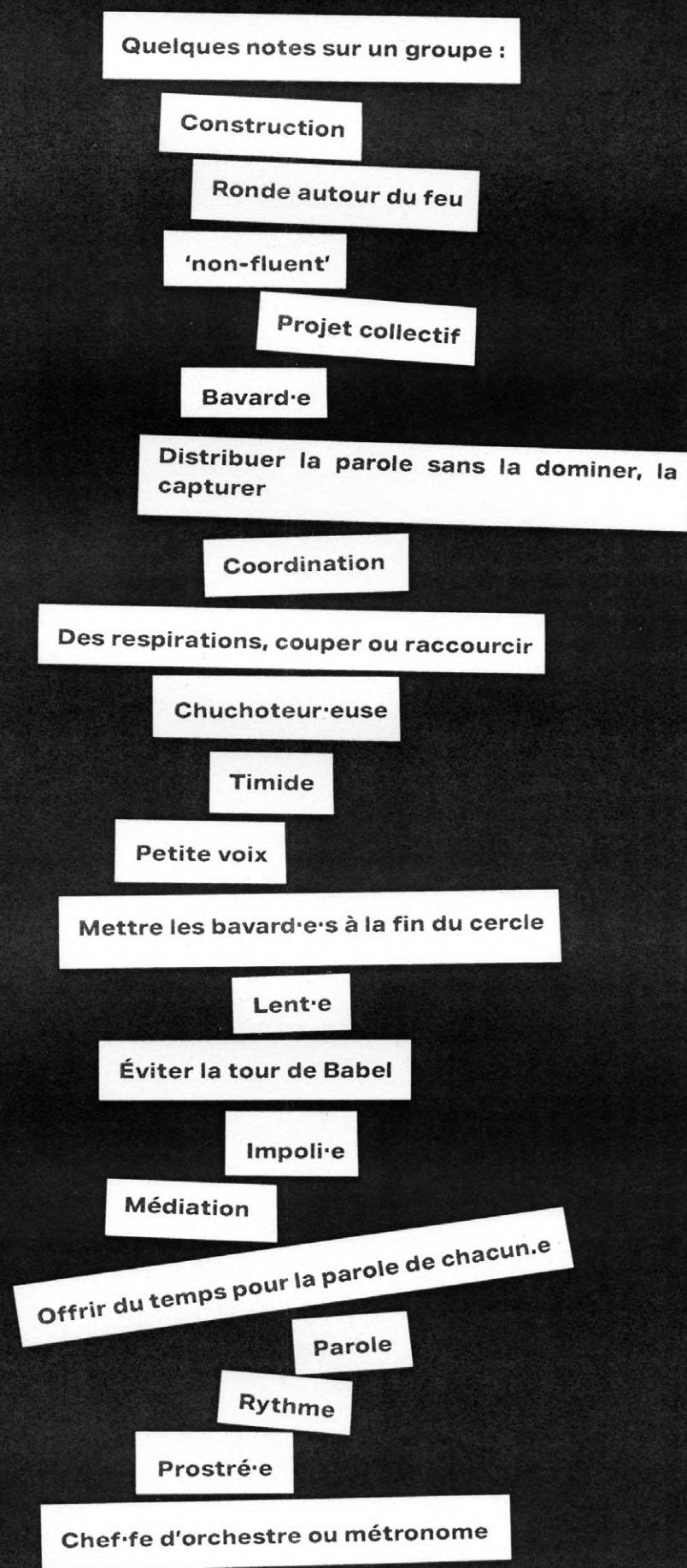


Comme nous a dit Daisy Lambert un matin : « Je crois en la valeur du travail » ou « Je crois en la valeur de notre travail ». La production artistique, plastique, conceptuelle, littéraire, curatoriale, etc., pour moi, c'est du travail, c'est un effort, un investissement personnel et collectif, de recherche, d'étude, d'expérimentations, de tentatives...

C'est parce que j'avais peur que la thématique écrase tout ça que je voulais y échapper. Que son ascendance nous nuise. Je ne veux pas parler que des artistes, surtout de ceux que je regarde travailler avec patience et acharnement pour progresser sur leur chemin, en funambules.

On ne peut pas faire sans les autres, la production est le résultat de la transformation d'une extraction. Il faut bien piquer à quelqu'un ou quelque chose. Parce que ça ne vient pas de nulle part. Il n'y a pas neuf nanas à poil qui saupoudrent la planète de bonnes idées créatives, non. Ça ne tombe pas du ciel. En plus, je ne crois pas en dieu(x), alors comprenez, la grâce de l'inspiration, bon...

L'exposition n'est qu'un prétexte pour soutenir des intentions qu'on aime, promouvoir certains fils conducteurs, essayer de révéler des liens, des ponts, des engrenages et des parallèles que nous avons cru/su/pu observer entre des pratiques différentes.



Melpomène en éclats : Une exposition métamorphosique

Giulia Longo

Jusqu'en 1968, la salle au rez-de-chaussée du Palais des Beaux-Arts, situé au 13, quai Malaquais, était décorée d'une statue en plâtre représentant la muse Melpomène, moulage d'un original datant de l'époque romaine conservé au musée du Louvre¹. La salle, appelée « Melpomène » en raison de la présence de cette statue, était partie intégrante de l'École des Beaux-Arts telle qu'elle fut conçue par l'architecte Félix Duban (1798-1870) au milieu du XIXe siècle. D'abord utilisée pour la présentation des concours depuis sa construction dans les années 1860², la salle Melpomène a été également, jusqu'à aujourd'hui, une importante et influente salle d'exposition, photographiée à de nombreuses reprises³.

Le sort funeste du moulage représentant la muse Melpomène – brisé et décapité par une corniche qui lui tomba dessus en 1968 – est relaté dans un texte de ce livret⁴. En quelque sorte, les éclats de la statue, son absence et sa présence au sein de la salle, ont été notre point de départ pour l'exposition de 2025 intitulée *Chère Melpomène*. En partant de ce nom, de cette muse, nous avons souhaité l'évoquer et réfléchir tantôt au passé de l'école, aux décors et aux lieux qui demeurent, théâtres de tant d'événements, tantôt à l'archétype de la Muse, métaphore et incarnation de l'inspiration artistique, et de son rôle aujourd'hui dans cette école d'art. Les notions de fragment, de ruine, de passage du temps, ont également guidé nos choix curatoriaux collectifs : à partir de la statue brisée, nous avons rassemblé des œuvres du passé et du présent qui évoquent aujourd'hui ces brisures.

L'exposition emprunte la méthodologie de l'artiste et poétesse coréo-états-unienne Theresa Hak Kyung Cha (1951-1982), dont le livre *Dictée*⁵, une exploration poétique des thématiques de l'exil, de l'engagement politique, de son histoire familiale et de l'histoire coloniale de la Corée, a été notre inspiration. Dans ce livre paru en 1982, Theresa Hak Kyung Cha associe ces figures tutélaires que sont les neuf muses de l'antiquité gréco-romaine à neuf concepts poétiques en relation avec leur spécialité et leurs attributs. En juxtaposant poèmes, photographies, récits historiques, récits personnels et témoignages intimes, la poétesse chante la douleur de l'exil, de l'oppression coloniale et patriarcale.

De la Muse brisée à un nouveau Museion

La notion de la Muse se confond avec les origines mêmes de l'art et de la pratique artistique. Vieille de plusieurs milliers d'années, l'image mouvante des muses traverse l'exposition, représentée par la figure de Melpomène, la muse de la tragédie, dont les attributs sont traditionnellement un sceptre

et un masque tragique. D'abord déesse dans la mythologie gréco-romaine, puis incarnation aux multiples avatars depuis la Renaissance et particulièrement aux XIXe et XXe siècles, la notion changeante de la Muse en dit long sur les époques qu'elle a traversées. Chaque siècle, chaque artiste adapte sa forme et son sens en fonction de sa propre relation à l'art et à l'œuvre.

Le mot « muse » vient du grec mousa, la parole chantée, la parole rythmée. Le sens originel du terme grec est cependant mal défini et son étymologie obscure. Quant aux muses, déesses de la musique, de la poésie et du savoir, elles sont ainsi présentées dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode⁶, qui est l'un des premiers témoignages littéraires à ce sujet :

« [...] leur voix, leur voix ravissante, chante les lois de l'univers et la vie divine des immortels. De ces lieux elles montent vers le sommet de l'Olympe avec leurs accents mélodieux, leurs célestes chansons. »

« Voilà ce que chantent les muses, habitantes des palais de l'Olympe, les neuf filles du grand Zeus, Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie, Calliope, la première entre ses sœurs, car elle habite avec les rois. »

Dans leur généalogie la plus couramment admise, celle qu'Hésiode reprend, les muses sont issues de l'union de Mnémosyne, déesse de la mémoire, avec Zeus, pendant neuf nuits. Déesses païennes d'abord, objets d'un culte qui leur était consacré, les muses descendirent de leurs lieux de séjour, le mont Olympe et le mont Hélicon, pour devenir à la fois chair et esprit, incarnation du mystère de la création artistique. Les collections des Beaux-Arts de Paris conservent de nombreuses représentations des neuf muses, souvent accompagnées par le dieu Apollon, une iconographie particulièrement courante à la période moderne et tout au long du XIXe siècle en Europe⁷.

Une autre évolution significative des muses à l'Antiquité est celle introduite par le philosophe Platon⁸, lequel donne une image des muses et de l'inspiration qui par la suite aura une postérité significative auprès des philosophes néoplatoniciens de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge. Dans le dialogue « Ion », Platon introduit la notion d'« enthousiasme », anneau d'une chaîne qui de la Muse passe par l'aède, le poète, jusqu'aux auditeurs. Mais justement, qu'en est-il de cet auditoire ? Existe-t-il un lieu affecté à la communication de cette chaîne d'enthousiasme ?

C'est là que les muses interviennent également dans un autre domaine, l'histoire des musées : le mot même de « musée » dérive du grec « mouseion », c'est-à-dire « lieu dédié aux Muses ». Le terme vient du premier exemple de lieu de ce type, le Museion d'Alexandrie⁹. À la fin du IVe siècle avant J.-C., le pharaon Ptolémée Philadelphie fit construire à Alexandrie, en Égypte, un grand bâtiment qu'il appela son musée. Le musée d'Alexandrie contenait une grande bibliothèque, une collection, un observatoire astronomique, ainsi que des instruments et du matériel de recherche destinés aux érudits et aux artistes. Le « musée » est déjà un lieu de recherche et d'étude, où collections, laboratoire, observatoire et jardin s'y côtoient¹⁰. Ce modèle anime la conception de nombreux musées à l'époque moderne, et continue d'inspirer les professionnels des musées aujourd'hui, y compris au sein même des Beaux-Arts de Paris, dont les équipes réfléchissent actuellement à la notion d'« école-musée » et au rôle que les collections occupent dans la pédagogie contemporaine¹¹.

En attendant, ce projet collectif se veut un « museion », un lieu dédié aux muses, à la fois un lieu de recherche artistique, un laboratoire, un observatoire, un jardin. Ce point de départ – la muse Melpomène, muse de la tragédie, mais qui représente ses sœurs par sa manifestation – nous a permis de donner à la Muse les visages que collectivement nous avons lus en elle.

Melpomène Post #metoo

La Muse constitue le patrimoine commun des poètes et des artistes, tisse un fil entre le passé et le présent. L'un des fils conducteurs ayant émergé au cours de ce projet est une critique de la notion de la Muse en tant que sujet inspirateur. Quand, de manière générale, à la Renaissance s'opère le glissement qui fera des muses, à l'origine déesses, des concubines des artistes, naît une nouvelle forme de métaphore¹². Ce changement fondamental, incarné entre tous par le célèbre mythe de Raphaël et de son amante, la Fornarina, notamment commenté par Vasari et maintes fois représenté¹³, marque la nouvelle perception que l'artiste a de lui-même et de son rapport à l'inspiration artistique, entendue à présent en termes d'attraction érotique d'objet à sujet.

Les mouvements artistiques du XIXe siècle européen, et en particulier le Romantisme, prolongent cette vision et mettent en place des mutations radicales dans l'évolution de la Muse. Au XIXe siècle les muses existent peu collectivement ; le poète et l'artiste exigent un alter ego, une muse personnelle. L'imaginaire des muses n'est plus éthéré, petrarquisé, platonisé, il est humanisé. Modèle, inspiratrice, complice, collaboratrice : la muse quitte définitivement l'Olympe et devient la vie même¹⁴.

La Muse change de nature, d'immortelle à mortelle, et elle n'est plus supérieure au poète, mais à égalité avec celui-ci. Elle devient avec le Romantisme une « maîtresse », ou une « sœur », une « amie », capable d'éprouver des émotions humaines.

La Muse moderne est libre, mais d'une liberté associée à un présent dégradé. Les conditions difficiles de la création artistique dans le Paris « bohème » du début du XIXe siècle et la démystification du statut de l'artiste sont au cœur d'une estampe satirique de graveur et lithographe Paul Gavarni (1801-1866) conservée dans les collections des Beaux-Arts de Paris¹⁵. Émaciée, négligée, la muse de la Peinture habite désormais une chambre de bonne parisienne. Loin de l'Olympe, elle n'a pas les moyens d'employer un modèle, mais travaille à partir d'un pantalon accroché à un balai et d'un chapeau haut-de-forme.

Dans cet amalgame que l'artiste romantique fait avec la vie idéale et la vie réelle, la femme idéale et la femme réelle, la vie et l'œuvre, les muses deviennent reflet de la condition féminine au XIXe siècle et aux époques qui ont suivi. Les relations entre la muse et l'artiste sont le miroir du rôle féminin dans la société, et souvent du rapport déséquilibré dans la collaboration artistique. Le schéma homme/artiste en action et femme/passive en support aura la vie longue. Le poète et l'inspiratrice, le peintre et son modèle, le réalisateur et « son » actrice, ces nouvelles incarnations des muses prennent des formes différentes.

Dans les années 1970, les historiennes de l'art féministes Linda Nochlin (1931-2017) ou Laura Mulvey (1941), entre autres, ont introduit dans histoire de l'art et dans l'histoire du cinéma des concepts tels que le *male gaze* et ont analysé les rapports de domination qui existent entre les femmes et les hommes dans le domaine de la création¹⁶. L'idée de la Muse questionne les rapports de force en art : poser, jouer, se fait contre une rétribution économique et dans un rapport de pouvoir.

Enfin, qu'en est-il de cet héritage aujourd'hui, à l'ère du Post #metoo ? Notre projet propose une sélection d'œuvres issues des collections des Beaux-Arts de Paris répondant à leur manière à cette question. Nous avons choisi d'exposer notamment l'artiste allemande Käthe Kollwitz (1867-1845)¹⁷, dont une estampe vient d'être redécouverte par les équipes des Beaux-Arts de Paris pendant les opérations de récolement et de préparation au futur redéploiement des collections. Son corpus, qui fait actuellement l'objet d'importantes expositions et études monographiques, nous a semblé apporter un contrepoint au schéma de l'artiste et de sa muse passive : cette peintre et graveuse engagée a toujours représenté les plus faibles, et en particulier les femmes ouvrières de son temps, qu'elle a croqué notamment au cours de ses deux premiers séjours parisiens, en 1901 et 1904¹⁸. En conclusion, interroger le schéma classique artiste sujet/muse objet nous a permis également de déceler dans les collections des Beaux-Arts des exemples de masculinités différentes, comme le modèle queer Barquette, ayant inspiré Man Ray en 1926 dans une série de photographies dont un tirage d'époque a été acquis par les Beaux-Arts en 2019¹⁹.

- Num. inv. MR 269, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.
- Elisabeth Le Breton, Emmanuel Schwartz, Alice Thomine-Berrada, « Des modèles au service de la création française (XVIIe-XXe siècle). Autour de l'histoire des moulages de l'École des Beaux-Arts », dans *Sculptures infinies : des collections de moulages à l'ère digitale = Infinite sculpture: from the antique cast to the 3D scan*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions ; Lisbonne : Musée Calouste Gulbenkian, 2019, p.56.
- Voir dans les *Vues de la Salle Melpomène* par le photographe Pierre Petit (1831-1909), num. inv. Ph 8370 et Ph 8371, collections des Beaux-Arts de Paris (œuvres exposées).
- Voir le texte de Mathilde Chabaud dans le livret, p. X.
- Édition restaurée Oakland : University of California Press, 2022.
- La Théogonie d'Hésiode / traduction nouvelle par M. Patin*, Paris, Typographie Georges Chamerot, 1872, V, 44, p. 7. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k54430304/f10.item.r=H%C3%A9siodé%20th%C3%A9ogonie.item>
- Voir l'œuvre de Pierre Amédée Marcel-Béronneau (1869-1937), réalisée par l'artiste dans le cadre du concours de l'esquisse peinte du 28 Mai 1894, dont le sujet imposé par le jury fût le suivant : "La scène se passe au Parnasse. Les muses au milieu desquelles se trouve Apollon sont tenues sous le charme de la parole d'Uranie leur sœur qui les entretient sur le mouvement des astres » (num. inv. MU 8688, Beaux-Arts de Paris, œuvre exposée).
- Rodis Lewis Geneviève, « Platon, les Muses et le Beau », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1983, pp. 265-276. www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_3_1199
- Voir notamment : Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale. I. Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020.
- Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, La Découverte, « Repères », Paris, La Découverte, 2009, p. 6.
- Voir à ce sujet le texte d'Eloïse Frye au sein de ce livret sur le séminaire « école-musée ».
- Sur cette mutation et les métaphores de l'inspiration à la Renaissance, voir : Ulrich Pfisterer, *Eros et les Muses. Mythes de la production artistique à la Renaissance*, Rome : Campasino editore ; Paris : Hermann, 2023.
- Ibid.*, pp.17-27.
- Voir notamment : Francalanza, Eric, « Le sort des Muses au XIXe siècle : histoire d'un abandon ? », *Muses et Nymphes au XIXe siècle*, édité par Éric Francalanza, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.pub.19521>.
- Num. inv. Est 10973, collections des Beaux-Arts de Paris (œuvre exposée).
- Voir notamment : Linda Nochlin, *Representing Women*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Voir *Buste d'une ouvrière au châle bleu*, lithographie au crayon et au pinceau en deux couleurs, 1903, recueil 135 T 110 « Supplément de l'Art Graphique », collections des Beaux-Arts de Paris (œuvre exposée).
- Hannelore Fischer, traduit de l'allemand par Aude Virey et Jean-Léon Muller, *Käthe Kollwitz. L'Œuvre 1888–1942*, Paris, Les Éditions Martin de Halleux, Paris 2022, pp. 72-73.
- Num. inv. Ph 25044, collections des Beaux-Arts de Paris (œuvre exposée).

Giulia Longo est conservatrice des Estampes et des Photographies aux Beaux-Arts de Paris.

Mille ébauches trop fugaces, ou poussières pour les botaniques des statues
Timothée Perron

[14 NOVEMBRE 2024. Chère Melpomène, toi qui donnas ton nom à cette salle du Temple des Muses dans laquelle tu trônais, en pensant à toi, il m'est revenu la première phrase du film de Alain Resnais et de Chris Marker, **Les statues meurent aussi (1)**. Un film montré pour la première fois dans sa version non censurée en 1968, année où ton corps de plâtre retourna à la poussière, vraisemblablement écrasé par une corniche fleurie.]

Proposant d'associer « la culture » à une «botanique de la mort », cet « essai filmique », réalisé sur une commande de la revue *Présence africaine* en 1953, interroge la neutralisation des œuvres que peut opérer le dispositif spécifique du 'musée'. À première vue général, ce phénomène de décontextualisation et de dépotentialisation s'intrique rapidement avec l'attitude coloniale que les puissances occidentales entretiennent à l'égard des « objets » de populations colonisées.

Partant de fragments de statues, la caméra glisse au rythme de la voix off vers les vitrines d'un « musée imaginaire » (auto-)présentant des artefacts de la modernité industrielle et capitaliste. Le film se concentrera alors sur des objets provenant d'Afrique subsaharienne. Vraisemblablement, ce n'est qu'une fois figés et digérés par une certaine « culture » et un

certain « regard » – et une fois transformés en « vestiges » – que ces objets colonisés pourront intégrer « la culture » et le grand récit d'une histoire de l'art prétendument progressiste et universelle.

À plusieurs reprises pendant le film, la caméra se retourne, apparemment pour adopter le 'point de vue des statues'. Un renversement de valeur semble alors s'opérer sous nos yeux. Les objets montrés semblent devenir comme les sujets d'un regard critique à la fois sur le fait colonial et l'histoire de la sur de l'art et muséologie.

Dans *Les Jardins statuaire (2)*, premier opus d'un vaste cycle science-fictionnel de Jacques Abeille, on y rencontre, au fil d'une longue enquête pseudo-anthropologique, un peuple qui cultive et jardine « non pas des courges mais des statues. » D'abord introduit à un champ de « graines de pierre » par son guide, le narrateur anonyme assiste bientôt à la « taille » des statues, autre moment crucial de leur « culture » :

Quand nous fûmes plus près, je remarquai que les jardiniers maniaient marteaux et burins. — Ils procèdent à la taille. À chaque étape de sa croissance la statue pousse de toutes parts un bourgeonnement désordonné. Chaque fois, la forme définitive, vers laquelle obscurément elle se développe, est tout entière remise en jeu.

[5 DÉCEMBRE 2024. L'éclair d'un instant, les planches taxonomiques des grandes « botaniques » du siècle des Lumières se sont mises à fleurir ; ses fragments, à pulluler. J'ai cru voir ces « histoires naturelles » pousser ; j'ai vu des gestes de tri, de sélection, de conditionnement. Tout un jardinage ; avec ses tenues, son jargon, ses outils, ses étiquettes. Une histoire d'entretien, de symbiose ; mais aussi de violence, d'arrachement et de déplacement.]

(1) « Quand les hommes (sic) sont morts, ils entrent dans

l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. (...) C'est que le peuple des statues est mortel. Un jour, nos visages de pierre se décomposent à leur tour. Les civilisations laissent derrière elles ces traces mutilées comme les cailloux du Petit Poucet. Mais l'histoire a tout mangé. Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu. »

[8 DÉCEMBRE. Un geste en entraînant un autre, je repense à un curieux ouvrage publié anonymement en 1982, longtemps égaré, avant d'être republié en 2010. Sa lecture me fait l'effet d'une sorte de rêve éveillé.]

[7 DÉCEMBRE. Tes « traces mutilées », ta présence, ses airs d'absence ; ton silence assourdissant. Ton point de vue qui échappera toujours. Tu as laissé beaucoup de miettes sur ton passage. L'histoire s'est bien régalée. Est-ce alors que tes poussières se mirent à pousser? Des herbes folles qui emplirent ton palais. Un renversement ça oui, toute une botanique rendue caduque, des gestes à retrouver ; à inventer.]

(2) « Et c'est alors que je vis. L'objet [une « graine » de statue] sembla soudain échapper à la forme sommaire dans laquelle mon regard l'avait d'abord cerné. En le tournant et le retournant à la lumière du soleil, j'y voyais jouer des reflets qui tour à tour faisaient naître et s'évanouir dans l'épaisseur de la pierre mille ébauches trop fugaces pour que j'eusse loisir de les identifier. Et cependant chaque figure, lors même qu'elle m'échappait, me laissait la nostalgie de quelque lointaine et poignante familiarité. Je pouvais aussi pressentir que ma sensibilité entraînait pour une part dans ce mouvement de dérobade. »

(3) « Elles rient alors et tombent à la renverse à force de rire. Toutes sont gagnées. Il monte un bruit pareil au roulement du tambour sous une voûte. Les briques du plafond tombent une à une, découvrant par les ouvertures les lambris dorés des salles hautes. Les pierres des mosaïque sautent, les pâtes de verre dégringolent, il y a des éclats de bleu de rouge d'orange de mauve. Le rire ne décroît pas. Elles ramassent les briques et s'en servant comme de projectiles, elles bombardent les statues restées debout au milieu du désordre [...] Elles se couchent alors et s'endorment. »

[5 JANVIER 2025. Fascinante, à l'image du mystérieux « gouffre » où l'on se débarrasse des « statues malades », cette société jardinière, reste empreinte d'un autre type de mystification dont tu es familière : celle d'une essentialisation et d'une minoration, sous couvert de sacralisation, de fétichisation (...) à moins que d'autres « botaniques », d'autres « cultures » ne se soient « dérob[ées] » à cette « forme sommaire dans laquelle [notre regard] les a d'abord cerné ». À moins qu'elles n'aient déjà commencé leur germination, leur « bourgeonnement désordonné. »]

[9 JANVIER. Dans *On the Necessity of Gardening* (2021), je lis: « As spaces, as institutions, and as privileged nodes in global movements of plants and people, gardens are not only worlds but also in and of the world [...] gardens and gardening are not benevolent but are, instead, often implicated in inequitable and exploitive relations tied to private property, class, imperialism, and colonialism. » (Catriona Sandilands - à propos de Jamaica Kincaid, p.179-182)]

Je me demande quel « jardinage » peut bien se pratiquer ici ; ce que la perspective du « jardin » fait à l'exposition. De quelle « culture » procéderait-elle, quelle « culture » préparerait-elle? Savoir comment te semer, toi et ton ombre, comment te recueillir et te disséminer ; avec quels mots, quels gestes, quels sons, a fortiori dans tel un lieu de culture, légitime s'il en est, dans ce jardin si longtemps exploité, qui a porté, qui a importé tant de fruits. C'est qu'il faut bien commencer par connaître son sol.]

Dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976) co-écrit par Sand Zeig et Monique Wittig, s’il est fait mention de statues, c’est à première vue pour mieux les déboulonner. Dans ce récit des origines inversé, archipélique et lacunaire, les statues – comme la catégorie de « femme » – sont effectivement l’œuvre des « Mères », ces « figures féminines » statiques et minérales, qui décident de quitter le « jardin terrestre » pour se sédentariser et s’urbaniser. S’inventant une origine et une essence, ces dernières tentent par tous les moyens de ‘statufier’ les pullulements et les buissonnements cultivés par les Amantes ou les Guérillères **(3)** – d’après le texte éponyme paru en 1969.

Cette fois, c’est au cœur de la première enquête ethnographique menée par quatre femmes à Minot (Côte-d’Or), entre 1968 et 1978, qu’une mystérieuse botanique statuaire semble resurgir. Je pense à *Façons de dire, façons de faire* **(4)** d’Yvonne Verdier, ouvrage pionnier de l’ethnologie « rurale », « populaire » et dite « féminine » des années 1970. Dans le chapitre III. consacré à la « femme-qui-aide », personnage de soignante et d’herboriste chargée de « faire » les bébés et de « faire » les mort-es, un passage mystérieux inscrit cette dernière dans une « filiation lointaine » avec d’étranges statues.

Prêtant attention aussi bien aux versions orales et écrites de contes, aux présences animales, végétales et surnaturelles, qu’aux découvertes – ou « inventions » – archéologiques, Yvonne Verdier redouble les « façons de dire et de faire » spécifiques qu’elle recueille. Une « botanique » en devenir – associée à une éthique et à une esthétique – de la « culture » vivante, complexe, semble alors affleurer. Cette botanique-ci semble rejoindre un autre « double geste » ; celui

de Françoise Collin dans *Un héritage sans testament* (1986) :

Il ne s’agit pas en effet de choisir entre le registre de l’agir novateur [...] et le registre du geste voué à sa dissipation, entre ce qui fait marque et ce qui fait trace, entre l’histoire de ce qui se nomme et la mémoire de l’innommable, entre le maîtrisable et l’immaîtrisable [...] Car une communauté humaine se tisse tout à la fois de ce qui change et de ce qui demeure, de ce qui s’accumule et de ce qui dissipe. Le temps la fois cyclique et progression et construction et [...]. (p.51)

(4) « Le double geste de la femme-qui-aide se souvient aussi de la filiation lointaine avec les déesses mères Lingonnes [...] et, dans les triades où elles sont représentées, la Mère centrale étale sur des genoux un « attribut énigmatique », étoffe ou parchemin, à propos duquel se querellent les archéologues. Lange disent les uns, rouleau de la fortune disent les autres. Pourquoi pas lange et linceul en même temps, en un seul et même morceau de tissu, étoffe de la destinée ? Double emploi dont la femme-qui-aide témoignerait, qui recueille tout la fois le nouveau-né dans le lange, le mort dans le linceul. »

[10 JANVIER. À la fin de l’introduction de **Réunir les bouts du monde** d’Elvan Zabunyan (2024), je lis : « Les artistes et les écrivain-es s’autorisent une interprétation de l’histoire, travaillant celle-ci comme une matière sculpturale modelable et extensible. [...] En passant du côté des artistes, le point de vue que l’on choisit n’est plus déterminé par la seule analyse des faits historiques mais par celle soulignant l’importance des œuvres à qui on accorde le rôle de jalons. » **(2)**]

[20 JANVIER. C’est comme si ton histoire commençait par la chute. Une simple corniche fleurie semée dans un nuage de poussières. Quelques « traces mutilées comme les cailloux du Petit Poucet » « mangé[es] par l’histoire » **(1)** ; une « graine de pierre » de statue au devenir incertain tirée de l’humus des statues **(2)** ; des bribes de définitions obliques et génératives, un rire et un sommeil qui lézardent toute entreprise minérale **(3)** ; un « attribut énigmatique des statues », « rouleau de la fortune » ou « étoffe de la destinée » et ses filiations tortueuses **(4)**. Puissent « mille ébauches trop fugaces » te recomposer autant de masques ou d’épitaphes de poussières. Que « les réseaux se nouent, se superposent s’effacent. Les signes pullulent. Il faut que le regard s’abîme. Pourtant d’autres contrées sont à venir. » **(2), p.11)**

Que vous évoque le terme de “muse” ?

28/12/2024
11:59:52

Céleste Moneger

S’il nous faut choisir nos mythes, au risque que trop nombreux ils nous enlèvent au monde réel, je garde celui de la Muse, et abandonne celui de l’Inspiration. Ainsi la Muse est autonome: nul besoin d’autres regards que le sien, d’autres mots, pour que son désir soit le moteur de sa propre création. C’est elle-même qui est puissance vitale et politique. Et de l’inspiration transformée il nous resterait le choix de raconter sa légende.

Mariée : une muse sur sa scène
Zahra Mansoor



Aucun mariage pakistanais n'est complet sans la mariée et son époux, lourdement stylisés, assis sur une sorte de scène composée d'un grand canapé et généralement de fauteuils latéraux, une surabondance de fleurs complétant le décor. Les invités viennent prendre des photos avec le couple, et du couple. Tous les regards sont tournés vers la mariée : sa robe impeccable, et comment elle s'intègre dans ce décor spécifique. Lors du mariage, la mariée est la muse, la mascotte, l'œil du tourbillon scintillant et fleuri.

La muse est créée par un certain cadrage, une élévation, la mise sur piédestal de quelque chose ou de quelqu'un qui autrement pourrait être considéré comme ordinaire. Souvent dans l'histoire, l'acte de peindre, de poser a élevé la femme au rang de muse. La muse implique également une méconnaissance de l'objet de la part de celui qui la fétichise. Elle est une version transmise par celui qui l'objective, généralement dans une intention de représentation.

Dans le parallèle entre la muse et la mariée, la mariée est l'objet central d'un mariage, et ici, l'objet est le système matrimonial complexe et profondément enraciné dans une tradition. Le public est constitué des invités du mariage et la

La scène de la réception de mariage de Sasha et Hayden, Karachi, le 1er janvier 2025. Photo : Zahra Mansoor et Juliet Lazek.

création de la mariée se fait à travers une série de cadrages. Là où Matisse élève Henriette Darricarrière au rang de muse dans « Odalisque aux bras levés », par la limite de sa toile et l'aménagement de son atelier à Nice, la muse de la mariée est créée à travers les éléments de son masque (maquillage et coiffure de mariée), sa décoration (vêtement et bijoux), et la scène, élément crucial.

La scène de la mariée fait écho au fauteuil sur lequel Matisse assoit Darricarrière, mais aussi à la scène sur laquelle une pop star impeccablement maquillée se produit devant une grande foule. Les scènes de nos jours sont synonymes de divertissement : les boîtes de nuit, les bars et les salles de concert intègrent des espaces pour consacrer des talents qui captivent la foule. L'artiste est la muse, surréelle dans sa présentation, séparée de la réalité banale par une mise en scène, ses mouvements mesurés et orchestrés par une équipe, pour créer une utopie momentanée pour les clients. La mariée peut donc être vue comme une forme d'artiste par la foule qui assiste au mariage, et devient l'épicentre de la grande performance qu'est le mariage lui-même. Meiryum, l'une des mariées dont j'ai filmé le mariage dans le cadre du projet Shy Bride Video Services¹, a noté que la « performance » de la cérémonie de mariage et de la mise en scène conférait une « légitimité au mariage »².

Il existe un lien étroit entre la performance et la religion en raison de l'origine sacrée du théâtre. La scène est un outil théâtral, remontant à près de 2000 av. J.-C. À l'origine, la scène

La scène du Dholki de Meiryum & Asad, Karachi, 20 décembre 2024. Photo : Zahra Mansoor et Juliet Lazek.







était principalement impliquée dans des performances rituelles associées aux religions païennes archaïques, notamment dans la Grèce antique, évoluant ensuite vers le théâtre et le drame qui narrait généralement toujours des histoires de dieux et de déesses avant de passer à d'autres récits fictifs. Même lorsque Shakespeare écrivait ses œuvres au XVI^e siècle, les histoires faisaient encore référence à des influences païennes, comme dans « Le Songe d'une nuit d'été », où les fées Titania et Obéron représentent des esprits païens de la nature. L'écho de cette origine religieuse et théâtrale se retrouve dans la présentation de la mariée sur sa scène, car le mariage est intrinsèquement une responsabilité religieuse et étroitement lié aux rituels religieux-sociaux. Au Pakistan, le mariage est conventionnellement entre personnes de même religion. Dans le cas de Meiryum, les parents n'étaient pas favorables car elle et son mari appartiennent à des groupes islamiques divergents. La soirée nuptiale a été inévitablement précédée de longues discussions familiales tentant de résoudre les désaccords, et finalement, comme Meiryum l'a exprimé, la scène du mariage a validé son union avec Asad.

La scène du Mayun d'Amna & Asad, Karachi, 23 décembre 2024. Photo : Zahra Mansoor et Juliet Lazek.

Page précédente
La scène de la soirée « Shendi » de Meiryum & Asad, Karachi, 12 décembre 2024. Photo : Zahra Mansoor et Juliet Lazek.

1 Shy Bride Video Services étaient un service vidéo avant-gardiste créé par l'artiste pakistanaise Zahra Mansoor et la vidéojournaliste polono-autrichienne Juliet Lazek, visant à explorer le mariage en tant que performance à travers la performance. Le projet a lancé un appel à candidatures en 2024, aboutissant à la sélection de cinq

mariages que l'équipe a filmé durant l'hiver 2024/2025 à Karachi, au Pakistan. Les images de cet essai ont été produites grâce à cette intervention.
2 Meiryum Ali lors de la table ronde à la Shy Bride Bachelorette Party, le 3 janvier 2025, à Kitab Ghar, Karachi, Pakistan.

Et in absentia, ego
Kit Szasz & Lara Ulusoy

Tu te caches ?

“Ne te cache pas.
Révèle toi. Sang.
Encre.
(The) body's extension of its containment.”¹

Breach containment.
In broken phrases the world shifts slightly,
detaches at the seams
ripping.

You are the candle they never blew out.
Your voice is lost wandering,
its vessel broken.

“Mordre la langue.
Avaler profondément.

Plus profondément. Avaler.
Plus encore.
Jusqu'à ce qu'il n'y aurait plus. D'organe.
Plus d'organe.
Cris.”²

Tu te caches.
Incomplète.

Fissurée.
Une ombre figée derrière les murs.
The walls that speak your tragedy.
Incessantly
collapsing, trembling.
Tu n'es qu'une poussière qui ne cesse
d'accroître.

Qui enveloppe. En fines, fines couches. Là où se cache l'ondulation de ta voix.
Sous les vagues et les paroles des passants.
Murmurs...
...and still you sleep.

The sinister resonances of your absence...
...sink deeper into the inaudible.

Your thin shadow seeps into words.
Unintelligible.
Half uttered.
Vowels incomplete.
Weakened.

Under a foundation of sterile bones. Your body lays there unresponsive.
Sans issue. What’s left of it. A speck.
A thin strand of being in this shell of naught. Growing...
...“thin thin thinner but never truly nothing”³

“Peu à peu.
Les virgules. Les points. Les pauses.
Avant et après. Tous les avants. Tous les après.
Phrases. Paragraphs. Silencieux.
À peu près des pages et des pages en
mouvement lignes après lignes

vides à droite, vides à gauche

vides de mots.
de silences.”⁴

“You leave you come back to the shell left empty all this time. To claim to reclaim,
the space. Into the mouth the wound the entry is reverse and back each organ artery
gland pace element, implanted, housed skin upon skin, membrane, vessel, waters, dams,
ducts, canals, bridges.”⁵

You swallow in the weight of walls above.
Tremblant l’écho des pas. Basculent.
Passage, présence.
A candle’s flame moves in the dark, fizzling
under its breath, {warm.}

“It murmurs inside.
It murmurs.

Inside is the pain of speech the pain to say. Larger still.
Greater than is the pain not to say. To not say.
Says nothing against the pain to speak.
It festers inside.
The wound, liquid, dust.
Must break.
Must void.”⁶

Can you hear us?
we seem to have lost sight and sound of you. You seem to have shattered
some 56 years ago. Answer us.

“Ô Muse, tell me the story
Of all these things, O Goddess, daughter of Zeus
Beginning wherever you wish, tell even us.

Tell me the story
Of all these things.
Beginning wherever you wish, tell even us.”⁷

“Inside her voids.
It does not contain further.
Rising from the empty below, pebble lumps of gas.
Moisture. Begin to flood her.
Dissolving her.
Slow, slowed to deliberation. Slow and thick.

I n - o u t ,
you breathe like the floor collapses and shifts back,
whole.

Begins imperceptibly, near-perceptible.
(Just once. Just one time and it will
take.)
(...) She takes it. Slow. The invoking.

All the time now. All the time there is. Always. And all times.
The pause. Uttering. Hers now. Hers bare.
The utter. ”⁸

Words reverberate in an empty birdcage,

hitting every grain of dust, every fixture on the wall like waves of morse code, dots
and lines piercing brick and plaster.

“Are you here?”

under the light and the moon, the cries of seagulls and cars and
ambulances. She descends. Emerges. Falling flat on the floor in
visceral splashes.
Your words are flaccid.

The collapse ends.

“The just and unjust
played their necessary part
and burned into light.”⁹

They consumed each other ...

We cannot reach you, nor liberate your shadow from the depths of this world. You have
almost become extinct.

Unable to reach.
Both in body and soul, your words lay flat
at the bottom of the river, buried deep
under tons of waste.
You were discarded.

Blown out. The waste of generations smothers you in its grasp
for progress, growing, growing on top of you, ascending from you.
From the body they created. To fester in.
It festers in the wound. You.

Caught up in

“Dead time,
hollow depression interred.
Invalid to resurgence,
resistant to memory.”¹⁰

Une plaie laissée ouverte.....a question left unanswered.
Somewhere in the nothingness that envelops you.
You stir once, answer our call, wake.
Speak.

“Let her call forth. Let her break open
the spell cast upon upon time again and
again. With her voice, penetrate the
earth’s floor, (...) let the sound enter
from without”¹¹

One last breath.
Before dawn.

A breath before dawn.
Before the lights go out one last final
time.

Speak.

Thought alone cannot bear its fangs.

The person you’re trying to reach is
currently unavailable, please leave a
message after the beep.

1 Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, New York, Tadam Press, 1982, p. 65
2 *ibid.* p. 68
3 David Toop, *Sinister Resonance : The Mediumship of the Listener*, 2010
4 Theresa Hak Kyung Cha, *ibid.* p. 68
5 *ibid.* p. 57
6 *ibid.* p. 3
7 *ibid.* p. 7
8 *ibid.* p. 5
9 Arseny Tarkovsky, *And Now Summer Has Left...*, 1967
10 Theresa Hak Kyung Cha, *ibid.* p. 123
11 *ibid.* p. 123

Chère Melpomène

Palais des Beaux-Arts
13 quai Malaquais, 75006 Paris

Votre reçu pour l'exposition

Question	Réponse
Années de présence de la statue de Melpomène dans la salle	165
Années d'absence de Melpomène dans la salle	57
Surface salle Melpomène en m2	490
Surface salle Foch en m2	396
Surface rez-de-chaussée et palliers en m2	410
Surface totale de l'exposition en m2	1296
Nombres de salles	15
Nombre de cimaises	14
Nombre d'heures d'exposition en comptant heures d'ouverture et les heures de ménage	2200
Durée de l'exposition en jours	55
Durée de préparation de l'exposition en mois	8
Nombre de nocturnes	8
Nombre d'oeuvres datant avant le XIXe siècle	2
Nombre d'oeuvres datant du XIXe siècle	11
Nombre d'oeuvres datant du XXe siècle	17
Nombre d'oeuvres datant du XXIe siècle	57
Année de création de l'oeuvre la plus ancienne	1690

Année de création de l'oeuvre la plus récente	2025
Nombre d'oeuvres vidéo	9
Nombre d'oeuvres collectives	4
Nombre d'oeuvres créées pour l'exposition	25
Nombre d'oeuvres déjà existantes pour l'exposition	104
Nombre d'enseignant.es présentant une oeuvre	5
Nombre d'oeuvres d'enseignant.es	6
Nombre d'artistes extérieur.es présentant une oeuvre	26
Nombre artistes extérieur.es se considérant homme	11
Nombre artistes extérieur.es se considérant femme	14
Nombre artistes extérieur.es se considérant non-binaire	1
Nombre d'étudiant.es présentant une oeuvre	24
Nombre d'oeuvres d'étudiant.es	30
Nombre d'élèves ENSBA se considérant homme	9
Nombre d'élèves ENSBA se considérant femme	12
Nombre d'élèves ENSBA se considérant non-binaire	3
Nombre d'oeuvres issues des collections	22
Nombre d'hommes exposant issus des collections	16
Nombre de femmes exposant issues des collections	3

Nombre d'anonymes exposant issues des collections	1
Nombre ancien.es diplômé.es présentant une oeuvre	11
Nombre d'oeuvres d'ancien.nes diplômé.es	18
Nombre d'ancien.es diplômés se considérant femme	7
Nombre d'ancien.es diplômés se considérant homme	3
Nombre d'ancien.es diplômés se considérant non-binaire	1
Nombre d'artistes exposant en galerie	31
Nombre de commissaires employées ENSBA	3
Nombre de commissaires associées (Filière FAME)	19
Nombre de commissaires se considérant femme	18
Nombre de commissaires se considérant homme	3
Nombre de commissaires se considérant non-binaire	2
Valeur d'assurance la plus haute (données sensibles non communicables)	
Valeur d'assurance la plus basse (données sensibles non communicables)	
Rémunération en euros du droit d'exposition des artistes extérieurs	200
Rémunération en euros des étudiants exposant	0
Rémunération en euros des professeurs exposant	0

Coût prévisionnel du livret d'exposition (conception graphique et impression)	4000
Nombre de pages du livret	68
Coût prévisionnel de l'exposition (hors salaires)	65000
Coût de surveillance, médiation et accueil	35000
Nombre de stagiaires, alternants	0
Nombre de mécènes de l'exposition	1
Equipe technique	20

Total mètre carré	1296
Total humains	126
Total femmes	57
Total hommes	44
Total non-binaires	7
Total années	223
Total euros	112000
Total oeuvres	122

Informations récoltées par Zoé Le Bacquer	
Merci de votre visite	

Autour de la statue de Melpomène des Beaux-Arts de Paris et de sa disparition Mathilde Chabaud & Elisa Leila Durand

Un événement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous).

Michel de Certeau, « Pour une nouvelle culture : prendre la parole », *Études*, tome 329, juin-juillet 1968, p.391.

« Alors les dieux trompés [...] s'attaquèrent de nouveau à la vieille école. Mais au lieu de souffler l'affreuse baraque et à la grande consternation de l'Académie, ils secouèrent furieusement les acrotères de la fameuse salle au point de faire tomber une lourde corniche sur la tête de la Melpomène. Brisée. Finie. »

David-Georges Emmerich, « Melpomène ou Happening 69 », *Techniques et architecture*, février 1970.

Histoires d'iconoclasmes et récits emmêlés. L'École des Beaux-Arts au prisme de ses copies d'antiques, entre vandalisme et soin.

Mathilde Chabaud

En mars 1969, dans les pages du *Figaro*, le chroniqueur Pierre Mazars rapporte une scène singulière intervenue aux Beaux-Arts de Paris. Dans une des cours de l'École, des sculptures détruites, copies d'antiques, gisent sur le sol et dans la boue, tandis que plus loin d'autres sont bariolées de peinture rouge et de graffitis¹. Le ton est emphatique, sentencieux. Les « contestataires » responsables de ce « jeu de massacre géant » sont des étudiants, des artistes que l'auteur condamne lourdement. Ceux qui devraient être les gardiens de ces statues en sont devenus les bourreaux. Pour servir la dénonciation, il convoque les origines de l'École que marque la question de l'iconoclasme. Celle-ci est en effet fondée sur les lieux de l'ancien Musée des monuments français, un musée constitué par Alexandre Lenoir entre 1795 et 1816 à partir d'un patrimoine sauvé des saccages révolutionnaires dans un ancien monastère, lui-même confisqué aux autorités religieuses. Au moment de la Restauration, le nouveau gouvernement monarchique fait fermer le musée de Lenoir pour y installer ce qui devient le cœur historique d'une nouvelle Académie des Beaux-Arts, dont les bâtiments sont amenés à s'étendre durant un chantier qui s'étale sur plusieurs décennies. Dispersées pour certaines, une partie des collections sauvées par Lenoir sont conservées sur place. Dès lors, les Beaux-Arts de Paris se font le théâtre d'un va-et-vient de fragments architecturaux et sculpturaux, d'origines diverses et placés là à divers desseins, qui en peuplent les

salles, les allées, les cours et les chapelles. À travers eux, trouve à s'incarner une certaine mémoire du passage dans le temps de modèles anciens, conservés, déplacés, réinvestis, et parfois détruits.

Ici, Pierre Mazars investit cette histoire pour servir son propos. En dressant des parallèles entre les époques, celle de Lenoir et la sienne, il donne à lire l'action des étudiants comme directement inscrite dans une tradition iconoclaste qu'il fait remonter à la Révolution française – « *on coupait alors jusqu'aux têtes de marbre*² ». Prêtant aux étudiants la motivation d'une haine aveugle de ce patrimoine, il déplore :

« C'est un musée unique au monde, mais qui a de quoi intimider, paralyser les apprentis. Phidias obsède, décourage le médiocre et l'impuissant. Alors, mort à ce gêneur, au modèle inaccessible ! »

Décrits sous la plume de Mazars, ces actes iconoclastes à l'encontre de la statuaire antique des Beaux-Arts évoquent fortement une inscription trouvée quelques mois auparavant, lors de Mai 68, sur un grand tableau noir où des occupants de l'École avaient écrit à la craie :

« Pillez les magasins pour protester contre la société de consommation, peignez en rouge les sculptures des Beaux-Arts pour contester la culture gréco-chrétienne³ ».

Un acte jamais réalisé par les étudiants, mais dont l'appel cristallise dans leurs grands traits les événements complexes de Mai 68. Si ce continuum d'événements se mêle certainement



Tirage argentique, 1968, archivé par Wanda Bouleau-Rabaud dans un album intitulé « Les "Événements" de mai 1968 à l'École des beaux-arts vus de la bibliothèque », classeur de photographies commentées, 65 fol. quadrillés présentant 34 clichés noir et blanc, 4 coupures de presse. Collection de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Ms. 828, f° 15). © Charles Bouleau, reproduction par Jean-Michel Lapellerie (ENSBA), p.16

dans l'imaginaire de Mazars comme de ses lecteurs dans l'idée d'un rejet général de la culture classique, les motivations qui occasionnent les importantes offensives contre les plâtres de l'école intervenues entre 1969 et 1970 sont pourtant toutes autres que celles décrites dans l'article, que celles des iconoclastes de la Révolution française, ou même encore que celles prônées par les contestataires de 1968. Ces destructions, dirigées spécifiquement contre les moulages antiques qui occupaient la Cour vitrée⁴, sont l'œuvre d'étudiants d'architectures, arrivés depuis peu et en masse aux Beaux-Arts de Paris, en signe de protestation contre le manque de place dont ils souffraient⁵.

Confondues parfois, ces différentes séquences de 1968 et 1969-1970 apparaissent très clairement définies dans une pièce d'archives de l'École, un petit album dactylographié et agrémenté de photographies intitulé « "Les Événements" de Mai 1968 à l'École des Beaux-Arts vus de la Bibliothèque », que compose Wanda Bouleau-Rabaud, la conservatrice en chef en charge des collections durant cette période⁶. La conservatrice y raconte être restée aux Beaux-Arts durant l'occupation de Mai 68 afin de protéger les collections, effectuant pour cela des rondes et des tours de garde accompagnée de son mari et d'un concierge. Si elle reste coupée des occupants qui se méfient et interdisent l'entrée aux intrus, sa présence est tolérée dans certains espaces, déchargeant ainsi les étudiants du souci de préserver les œuvres de casses ou de vols, lesquels demeurent extrêmement rares et marginaux⁷. Ailleurs, certains témoignages d'anciens étudiants, pour le reste célèbres, nous renseignent plus avant sur le rapport des occupants de l'École aux

collections. Dans un entretien mené en 2007, Pierre Buraglio se remémore en effet des débats intervenus à ce sujet :

« En 1968, la situation est très dure. Le groupe du 22 mars annonce que si l'École est reprise en main et qu'il y a des blessés, une œuvre d'art sera détruite par blessé. Et le fonds de la collection comporte des Watteau, des Poussin etc... Nous, marxistes, avons la position opposée, car un dessin appartient au patrimoine de tous, donc on s'est battu.⁸ »

Cette idée d'une certaine réciprocité entre les œuvres et les corps des contestataires (« une œuvre d'art sera détruite par blessé ») est réitérée dans un autre témoignage. Il s'agit alors non plus seulement de protéger les collections, mais également de se protéger grâce à elles :

« J'étais alors étudiant à l'École, et me souviens que nous nous sommes employés à l'inverse à les sauvegarder. Nous craignons en particulier que les policiers, qui devaient investir un jour ou l'autre les lieux, ne lancent des grenades qui auraient risqué de provoquer un incendie dans la bibliothèque. Nous avons donc protégé les fenêtres avec des reproductions de toiles de maître, très spectaculaires et voyantes, en espérant que les policiers hésiteraient à diriger leurs tirs vers des tableaux. (...) Mais dans l'ensemble, les dégâts causés à l'École viennent bien davantage de l'incurie dans laquelle elle a été laissée par la suite.⁹ »

Le 27 juin, jour de l'évacuation de l'École par la police, Wanda Bouleau-Rabaud accède de nouveau aux locaux en

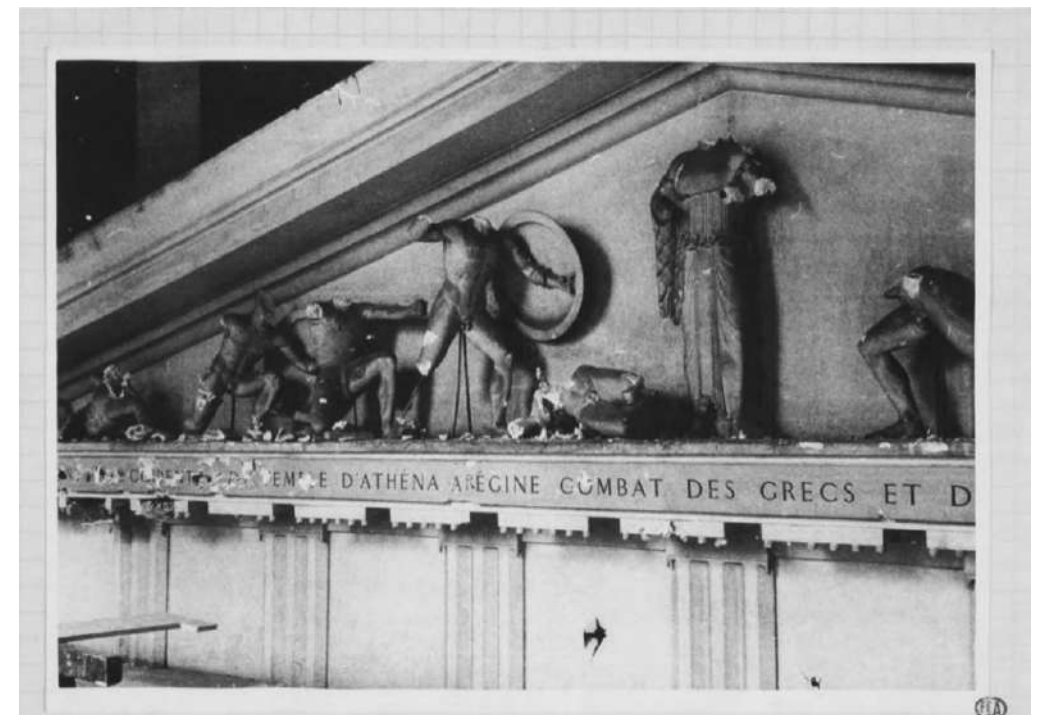
compagnie de son mari qui photographie les lieux laissés en l'état. Dans son album, en marge d'images d'ateliers tapissés d'affiches du sol au plafond, la conservatrice commente :

« Les étudiants des Beaux-Arts avaient fait d'excellentes affiches, des affiches "sanglantes" pour tout Paris, mais il ne s'est finalement rien passé à l'École des Beaux-Arts. Les ennuis sont venus les années suivantes.¹⁰ »

Ces ennuis désignent les démolitions par les élèves architectes des collections de moulages, amorcées entre l'automne 1968, 1969 et mai 1970, qui occasionnent l'article de Mazars et dont la conservatrice décrit l'acharnement systématique. Une seconde série de photographies documente ces incidents. On y voit des dizaines de statues décapitées ou gravement estropiées, tel le moulage monumental de l'Hercule Farnèse qui, la jambe gauche coupée, semble s'appuyer sur sa masse comme sur une béquille.

Un des éléments marquants de cet album est la continuité que pose la conservatrice entre les différents événements, à travers le texte et les nombreuses photographies, dans lesquelles la présence humaine est absente et comme remplacée par celle des moulages. Au fil des pages, et alors que les différents événements sont contés, depuis Mai 68 jusqu'à 1969-1970, la thématique du soin, de la destruction et de la réparation est omniprésente. C'est le cas notamment pour les photographies faites par le mari de Wanda dans l'infirmerie qu'avaient installée dans l'école les étudiants de Mai 68 en prévision d'un affrontement violent avec la police, prises au moment de l'évacuation. Les corps humains en sont absents, la seule présence étant celle des fragments de corps en plâtre

qui remplacent ceux des étudiants mais semblent aussi préfigurer les images des moulages abîmés. En outre, si l'affrontement entre la police et les étudiants n'a pas eu lieu dans l'École, la violence mise en exergue par la conservatrice est celle qui touche ultérieurement les plâtres de la Cour vitrée. Brisés, entassés, ceux-ci semblent tantôt attendre des soins, tantôt rejouer eux-mêmes les événements qui marquent l'École à la fin des années 1970 et en bouleversent durablement le fonctionnement. En effet, la dernière série de photographies de l'album montre le reste des moulages regroupés dans la Cour Vitree, sous laquelle Wanda Bouleau-Rabeau ajoute des commentaires au ton humoristique et faisant écho aux récents événements (« *Une A.G. de contestation chez les Antiques* » sous un groupe de bustes en toge et à l'air sérieux, ou encore « *En avant la Révolution* » sous un moulage tiré de la fontaine des Dioscures). En quelques mots, la conservatrice, qui apparaît ici empreinte d'affection pour cette statuaire molestée et remisee, lui redonne un peu de vie et de subjectivité et en déplace le sens pour en réactualiser l'histoire et la signification dans un contexte contemporain. Ce dernier moment photographié est en outre pour elle celui d'une séparation douloureuse, puisque les collections rassemblées-là et dont elle avait la charge s'apprêtent à quitter les Beaux-Arts pour Versailles, dans l'optique de constituer un nouveau musée de moulages aux Petites Écuries. Ce déracinement, sorte d'ultime acte de vandalisme à leur encontre et précédant une nouvelle forme de patrimonialisation, signe la clôture d'un long chapitre pour ces collections, qui perdent leurs fonctions d'origine et leur visibilité en même temps qu'elles quittent les lieux pour lesquels elles avaient été conçues¹¹. C'est d'ailleurs sans doute ce moment qui pousse la conservatrice à former cet album, archive singulière dont les



Tirage argentique, 1968, archivé par Wanda Bouleau-Rabaud dans un album intitulé « Les "Événements" de mai 1968 à l'École des beaux-arts vus de la bibliothèque », classeur de photographies commentées, 65 fol. quadrillés présentant 34 clichés noir et blanc, 4 coupures de presse. Collection de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Ms. 828, f° 15). © Charles Bouleau, reproduction par Jean-Michel Lapellerie (ENSBA), p.42

statues sont le véritable sujet, comme un regard en arrière sur des évènements qui débordent au-delà de Mai 1968 dont elle annonçait initialement traiter.

À la croisée de ces événements, l'histoire d'une statue à la trajectoire singulière synthétise les amalgames et les phénomènes de surinterprétations symboliques des actes iconoclastes, fantasmés comme réels, dont les Beaux-Arts sont le théâtre : celle de la muse Melpomène. Copie en plâtre d'une sculpture antique monumentale spoliée à Rome lors des saisies napoléoniennes et conservée au Louvre, la statue est placée dans la salle principale du Palais des Beaux-Arts que Felix Duban, grand architecte de l'École, a inauguré en 1862. L'aspect monumental du moulage influence sans doute dans le choix de la statue comme figure tutélaire de la salle, de même que le statut de muse de la tragédie de Melpomène qui, avec son masque de théâtre à la main, intervient peut-être également comme un moyen subtil d'interroger au cœur même de l'Académie les rapports entre réel et représentation. De là et durant plus d'un siècle, la statue de Melpomène (« *la Melpo* », comme abrègent des générations entières d'étudiants,) devient une figure reconnaissable et centrale de l'École². Elle disparaît en 1968 lorsque, un dimanche du mois de novembre, une corniche de la salle tombe sur la statue, la décapitant³. Victime collatérale de « l'incurie⁴ » dont ont souffert les locaux des Beaux-Arts, le plâtre de la muse, trop morcelé pour être réparé, est enlevé. Par confusion ou par télescopage intentionnel, ou peut-être même encore par revendication des étudiants eux-mêmes, cette décapitation magistrale fait dès lors figure d'acte symbolique, tantôt de la mise à bas par Mai 68 d'un modèle académique qui survivait jusqu'alors et que les copies d'Antiques avaient pu incarner⁵, tantôt comme le coup d'envoi d'une série de destructions effectives, celles intervenues quelques-mois plus tard de la main des étudiants d'architecture. Étrangement absente de l'album de Wanda Bouleau-Rabeau, la statue disparaît peu à peu de la mémoire collective de l'École, laissant cependant son nom à la salle comme trace la plus tangible d'une absence qui convoque, pour qui en tire le fil, une histoire emmêlée de statues, de symboles et d'iconoclasmes.

1 Pierre Mazars, « Le Marteau Roi », *Le Figaro*, Paris, 28 mars 1969.

2 *Ibid.*

3 Elisabeth Wanda Bouleau-Rabaud, « "Les Évènements" de Mai 1968 à l'École des Beaux-Arts vus de la Bibliothèque », avec des tirages photographiques de Charles Bouleau, 1968-1970, album conservé à l'ENSBA (Ms. 828). L'album numérisé est consultable sur le site des collections des Beaux-Arts à l'adresse <https://catzarts.beauxartsparis.fr/fr/notice/ms-828-les-evenements-de-mai-1968-a-l-ecole-des-beaux-arts-vus-de-la-bibliotheque-5ef686f2-e286-46c8-ad02-4dc3095d4242>

4 Des centaines de moulages dont certains tout à fait monumentaux, constituaient le « Musée des études » (1834) puis « musée des Antiques » (1874), une collection à vocation d'abord pédagogique qui occupait la Cour vitrée du Palais des Études.

5 Dans la lignée des réformes de l'enseignement post-68, une unité pédagogique d'architecture (l'U.P.6) est créée en février 1969. Constituée d'étudiants et d'enseignants en architecture refusant d'intégrer les cinq autres UP de Paris voulues par Malraux, ces intégrants sont dispensés de concours d'entrée, ce qui multiplie largement le nombre

d'étudiants dans une école qui souffrait déjà du manque de locaux.

6 Elisabeth Wanda Bouleau-Rabaud, *op.cit.*

7 *Ibid.*

8 Entretien avec Pierre Buraglio, in Émilie Verger, *Les Beaux-Arts, une fabrique d'artistes? Histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 1960 à 2000*, sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011, vol. 1, p.98.

9 Entretien avec Benjamin Mouton, in. « État des lieux : entretien avec Alfred Pacquement, directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°310, avril 1997, cité dans Émilie Verger, *op.cit.*, p.96.

10 Elisabeth Wanda Bouleau-Rabaud, *op.cit.*

11 Ces collections intègrent la future galerie des Sculptures et des Moulages de Versailles aux côtés d'autres venues du Louvre. Les dernières photographies de l'album sont prises après l'arrivée des moulages à Versailles.

12 On pensera par exemple à *Melpomène*, la revue engagée des

architectes de l'École, renommée *Melp* ! en 1966.

13 Lettre de Pierre Sirvin, Lettre de Pierre Sirvin au directeur de l'architecture, 25 novembre 1868, Arch. nat., 19880557/97, citée par Elisabeth Le Breton, Emmanuel Schwartz, Alice Thomine-Berrada, « Des modèles au service de la création française (XVIIe-XXe siècle). Autour de l'histoire des moulages de l'École des beaux-arts », in. *Sculptures infinies : des collections de moulages à l'ère digitale = Infinite sculpture: from the antique cast to the 3D scan*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions : Lisbonne : Musée Calouste Gulbenkian, 2019, p.56. Voir aussi Anne-Marie Garcia, « Mai 68 et les collections des Beaux-Arts de Paris », in Philippe Artières, Éric de Chassey, *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)*, Beaux-Arts de Paris éditions, 2018, p.79-84.

14 Benjamin Mouton, *op.cit.*

15 Ce qu'illustre remarquablement une photographie de Norbert Chautard prise pendant Mai 68 où l'on voit, collée sur la cuisse de Melpomène, une affiche où est inscrit « PAS DE REPLÂTRAGE LA STRUCTURE EST POURRIE ».



'Pas de replâtrage. La structure est pourrie' La statue de Melpomène en Mai 68. © Norbert Chautard

Le statuaire de Melpomène :

Une histoire de *briseurs d'images*¹

Elisa Leila Durand

En novembre 1968, la statue de Melpomène qui trône au cœur de l'École des Beaux-Arts de Paris est détruite dans l'agitation estudiantine. Quelques mois plus tôt, en mai 68, l'École est devenue un haut lieu de la contestation accueillant l'Atelier populaire, un collectif d'artistes et de militants engagés dans la production d'affiches et de tracts dénonçant l'autoritarisme, les injustices sociales et les violences d'État. Cette intense activité artistique a marqué durablement l'histoire des luttes en France et a participé à une redéfinition des rôles attribués à la création émergente dans la critique des institutions. Spoliée au Vatican lors de la conquête de l'Italie par Napoléon au début du 19^e siècle, la statue originale de la muse a été remplacée par un moulage en plâtre qui aurait été installé à l'École autour de 1862, où il occupait, depuis, une place symbolique en son sein. Melpomène, muse de la tragédie, viendrait à symboliser l'inspiration et la créativité artistique. Associée aux récits tragiques, héroïques et mythologiques, elle illustre les thématiques qui définissent la peinture d'histoire occidentale. Ainsi, elle légitime la prééminence de ce genre, alors considéré comme le plus prestigieux dans la hiérarchie académique de l'époque².

Pendant Mai 68, à l'École des Beaux-Arts, les circonstances entourant la destruction de la statue demeurent floues, laissant planer un voile d'incertitude sur les événements. Tandis que les étudiants sont accusés d'actes iconoclastes motivés par un rejet de l'autorité culturelle et académique, d'autres témoignages suggèrent une cause accidentelle. Elisabeth Wanda Bouleau-Rabaud, conservatrice en chef des collections de l'École, Bruno Queysanne, assistant en sociologie de l'architecture et Norbert Chautard, ancien étudiant en architecture, rapportent que la statue aurait été détruite par l'effondrement d'une corniche, conséquence du mauvais état du bâtiment, ce qui aurait entraîné la décapitation de la muse. La décapitation, qu'elle soit accidentelle ou volontaire, dépasse le simple acte de vandalisme : elle s'érige en cible symbolique, incarnant les tensions sociales et politiques de son époque. Comment Melpomène, muse de la tragédie et symbole d'autorité artistique, contribue-t-elle à la pérennisation d'une histoire canonique des Beaux-Arts ? Que représente une telle figure au cœur de l'École des Beaux-Arts et que dit-elle des rapports entre l'héritage académique et les voix de la jeune création contemporaine ? En s'appuyant sur les témoignages de l'époque à l'École des Beaux-Arts, il s'agit d'explorer les relations entre parole et mémoire, ainsi que les mécanismes par lesquels des voix minorées ou marginalisées trouvent leur place ou s'opposent dans la construction des récits historiques institutionnels.

Entre destruction et mémoire : L'iconoclasme

comme fabrique de récits

Dans la presse de la fin des années 1960, on peut lire de virulentes accusations de vandalisme à l'encontre des étudiants, décrits comme des figures destructrices et menaçantes : « Un jeu de massacre géant s'offre encore aux bras musclés des iconoclastes. Qui jettera la prochaine pierre ? Ils ont commencé.³ » Cette rhétorique associe les contestataires à une lignée intemporelle d'iconoclastes, allant des destructions révolutionnaires de 1789, perçues comme une atteinte aux monuments de l'Ancien Régime, aux actes de vandalisme des mémoriaux de la Première Guerre mondiale, rejetant les valeurs patriotiques et historiques. Le choix du terme même de *décapitation* pour qualifier l'événement est particulièrement évocateur. Il convoque un imaginaire violent et transgressif, renforçant une lecture politique de la destruction, évoquant des scènes de profanation révolutionnaire et une atteinte directe à l'autorité culturelle et historique incarnée par l'Académie. L'historien de l'art David Freedberg souligne le caractère à la fois fascinant et troublant de l'acte iconoclaste. Selon lui, l'iconoclasme nous effraie car il libère des forces et des craintes que nous percevons sans réellement les concevoir⁴. En s'attaquant à des objets investis d'une autorité symbolique, les iconoclastes transgressent non seulement les limites entre représentation et action, mais aussi celles entre respect et profanation. Dans le contexte de 1968, le rejet par les étudiants des modèles dominants de l'histoire académique – ces *gêneurs*, comme les qualifie Pierre Mazars – s'inscrit dans une quête de libération face à des normes esthétiques et sociales devenues bel et bien restrictives.

Dans ce contexte, l'album photographique d'Élisabeth Wanda Bouleau-Rabaud (ca.1968-1970), offre un témoignage central⁵. Rédigé au fil de l'occupation, ce document restitue la parole des étudiants tout en offrant un regard intime sur les destructions, détournements et déplacements des statues de l'École. Les archives, bien plus que de simples témoins d'une pratique éphémère, constituent des constructions iconiques, porteuses d'un potentiel fictionnel permettant d'établir de nouvelles narrations. Les événements de mai 68 à l'École des Beaux-Arts de Paris ont suscité un foisonnement d'images largement diffusées dans les médias, affirmant leur ampleur sociale dans le paysage artistique et politique français. Ainsi, la réappropriation et la réception critique des traces photographiques de la destruction participent à ce processus de transformation, multipliant les significations. À ce propos, l'anthropologue Alfred Gell propose une théorie qui envisage les images au-delà de leur dimension symbolique, les percevant comme des entités chargées d'intentions, dotées de capacités de transformation et de causalité et mettant en lumière leur agentivité. Selon lui, les images agissent comme des acteurs sociaux, à la fois sources et réceptrices d'agentivité sociale⁶.

Une analyse de la réception de la destruction, en s'appuyant sur le concept d'agentivité des images développé par Alfred Gell, permet de comprendre comment la démolition de la statue Melpomène peut incarner un objet de réappropriation et de réinvestissement narratif, redéfinissant ainsi son histoire et sa signification. Figure d'autorité décapitée, elle symbolise le renversement d'un ordre social où les étudiants prônaient l'émancipation individuelle et collective : le droit de penser par soi-même, de ne plus subir les canons imposés aux artistes ou les dikrats d'une autorité académique. Cette lutte s'accompagnait d'une revendication d'ouverture et d'inclusion, notamment dans l'accès à l'École des Beaux-Arts. Ainsi, les archives photographiques des destructions de 1968 prennent une nouvelle dimension : elles deviennent des vecteurs d'histoire et de récits multiples. Les fonds photographiques d'Élisabeth Wanda Bouleau-Rabaud ou de Norbert Chautard en sont des exemples clés⁷. Ces documents ne se contentent pas de capturer des faits ; ils agissent comme des instruments de mémoire, révélant des fragments oubliés de l'histoire de l'École. Ils mettent en lumière le pouvoir des images à renouveler notre compréhension des événements, et donc de la destruction de la statue de Melpomène.

De la spoliation à l'appropriation : mémoire culturelle et pouvoir symbolique

Les collections de l'École des Beaux-Arts de Paris se sont enrichies de manière significative au XIX^e siècle grâce à divers apports : les envois de l'Académie de France à Rome, les campagnes de moulages menées en Grèce, le transfert d'œuvres du « Musée des copies » (fondé en 1873), ainsi que les moulages provenant des collections antiques du Louvre. Parmi ces ajouts, un plâtre monumental de la statue antique de Melpomène,

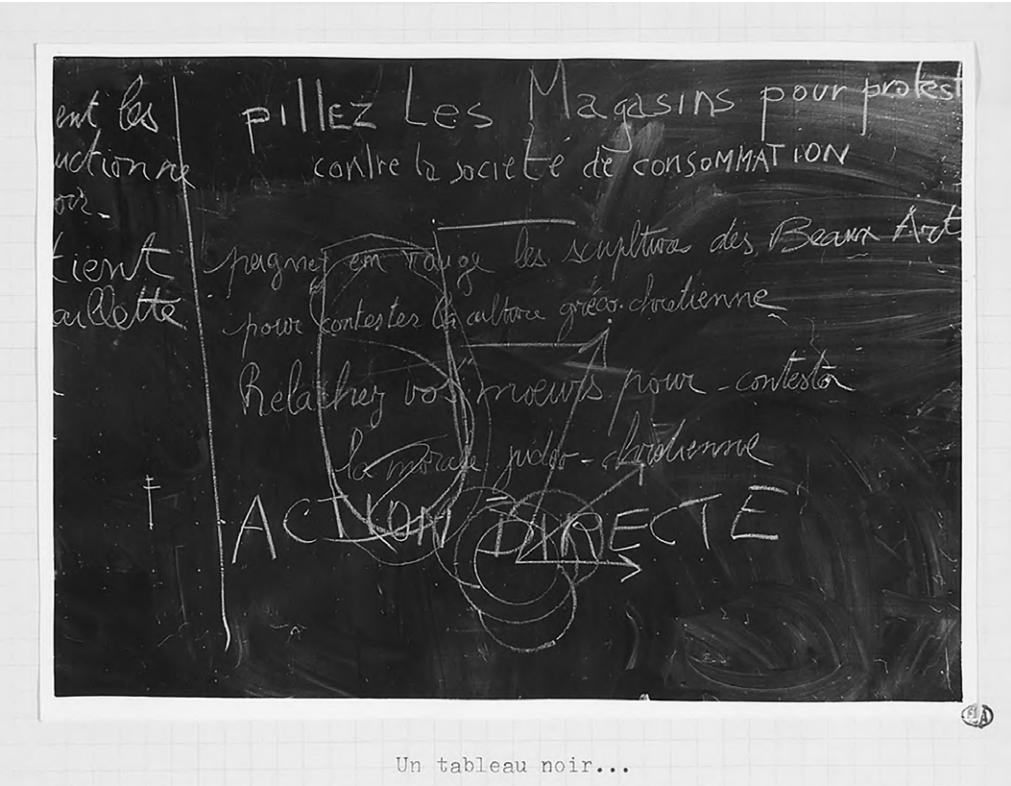


datée du 1^{er} siècle avant J.-C., fut intégré vers 1862. Saisie au Vatican lors des campagnes napoléoniennes, cette œuvre fut choisie par l'architecte Jacques Félix Duban pour orner la salle qui porte aujourd'hui son nom. Le parcours de Melpomène illustre les transformations du paysage patrimonial européen à la suite des spoliations napoléoniennes (1796-1816), qui entraînèrent le transfert d'œuvres majeures d'Italie vers la France. L'histoire de la statue, marquée par les processus de spoliation et d'appropriation, souligne sa portée symbolique à travers l'histoire.

Ces transferts d'œuvres témoignent d'un phénomène plus large d'appropriation culturelle, où les biens artistiques deviennent des instruments de pouvoir et des symboles d'hégémonie. En s'appuyant sur les archives culturelles, Ariella Aïcha Azoulay montre comment la production et la circulation des images façonnent nos représentations et expériences du monde, que ce soit dans les sciences humaines, la politique ou l'art⁸. En effet, Melpomène ne se limite pas à une représentation esthétique : elle incarne une autorité institutionnelle et artistique, figure universelle et occidentale de la beauté investie d'un pouvoir discursif dans le champs patrimonial. En qualifiant cette dynamique de « credo progressiste de l'impérialisme », Ariella Aïcha Azoulay met en lumière le rôle des pratiques de conservation et d'exposition dans le maintien d'une idéologie impériale sous-jacente. Selon elle, les archives culturelles ne sont jamais des espaces neutres : elles reflètent des structures politiques et des rapports de pouvoir enracinés dans des pratiques coloniales qui continuent d'influencer les discours patrimoniaux contemporains. Dans cette perspective, l'histoire institutionnelle privilégie la version selon laquelle ce sont les étudiants qui auraient abattu la statue de Melpomène, interprétant cet acte comme une manifestation

Le moulage de Melpomène brisé en novembre 1968. © Norbert Chautard

Un tableau noir... 1968, tirage argentique archivé par Wanda Bouleau-Rabaud dans un album intitulé « Les "Événements" de mai 1968 à l'École des beaux-arts vus de la bibliothèque », classeur de photographies commentées, 65 fol. quadrillés présentant 34 clichés noir et blanc, 4 coupures de presse. Collection de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Ms. 828, f° 15). © Charles Bouleau, reproduction par Jean-Michel Lapellerie (ENSBA). p. 13



iconoclaste et critique envers l'autorité institutionnelle. Cette lecture a toutefois pour effet de reléguer au second plan les dynamiques plus complexes de spoliation et d'appropriation culturelle qui jalonnent l'histoire de nombreuses collections en France. La réappropriation de statues comme Melpomène par les étudiants, ainsi que le regain d'attention accordé aux discours marginalisés, ne se limitent pas à un acte patrimonial. Ils traduisent également une volonté de repenser les rapports iconiques et historiographiques liés à ces canons esthétiques.

Melpomène, miroir des enjeux patrimoniaux contemporains

Depuis les années 1980, une phase de patrimonialisation systématique et à grande échelle a entraîné une augmentation significative du nombre d'objets répertoriés et protégés comme patrimoine. Ce phénomène s'inscrit notamment dans le sillage de la création de la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en 1972, qui a inspiré la mise en place d'inventaires nationaux et régionaux à travers le monde. Cependant, cette dynamique a également mis en lumière des tensions contemporaines autour du patrimoine dans l'espace public, exacerbées par des épisodes récents d'iconoclasme. Depuis 2015, plusieurs vagues de déboulonnage de statues aux États-Unis, notamment après la fusillade de l'église de Charleston, ont souligné l'importance des questions mémorielles dans l'espace public. Des monuments confédérés, tels que la statue du général Robert E. Lee à La Nouvelle-Orléans, ont été démantelés en signe de rejet des récits glorifiant l'histoire esclavagiste. En 2020, à la suite de la mort de George Floyd, un mouvement mondial s'est intensifié,

visant les monuments liés à l'esclavage et au colonialisme. Ces événements ont ravivé les débats sur la reconfiguration des récits historiques et continuent d'interroger les enjeux de mémoire collective ainsi que leur ancrage dans les lieux publics.

En Europe, ces discussions ont pris une tournure particulièrement polarisée, reflétant des tensions entre un attachement aux valeurs démocratiques et au patrimoine historique et la montée des idéologies nationalistes. Ce paradoxe se traduit par une instrumentalisation croissante du patrimoine, perçu tantôt comme un symbole d'identité collective, tantôt comme un outil de revendication idéologique. En 2020, au Danemark, le déboulonnage du buste du roi Frederik V cristallise ces tensions, suscitant un tollé national⁹. Cet acte, qualifié de « terroriste » dans les médias, a entraîné des conséquences significatives, notamment des sanctions disciplinaires, des licenciements et l'ouverture d'une enquête ministérielle au sein de l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague¹⁰. Cet exemple met en évidence une fracture entre les aspirations à une relecture critique du passé et le désir de préserver une certaine vision canonique de l'histoire. Ces tensions s'inscrivent également dans un contexte européen marqué par la résurgence des discours nationalistes et autoritaires, où le patrimoine devient un enjeu central dans les débats sur l'identité et les récits historiques. Ces événements révèlent que le patrimoine, loin d'être un espace neutre, est un champs de luttes idéologiques et de négociations identitaires, où se jouent les enjeux de transmission, de légitimité et de mémoire collective.

Cette remise en question, portée par la recherche artistique et scientifique, dépasse une simple critique des institutions culturelles. Melpomène, dans ses multiples incarnations – déesse, statue en Italie, moule, objet de destruction, et finalement nom d’une salle d’exposition – cristallise la nécessité de préserver la figure d’autorité qu’elle incarne. Le paradoxe des événements de 1968 réside dans leur rupture avec l’image de la destruction de la statue de Melpomène, tout en y demeurant intrinsèquement liés. Au fil des décennies, les étudiants ont également projeté sur elle de nouvelles significations, réinterprétant et se réappropriant sa figure en tant que support de mémoire et d’expression collective. Ces dynamiques mettent en lumière le rôle des œuvres et de leur appropriation dans les rapports de pouvoir, transcendant le cadre esthétique pour interroger notre manière de faire patrimoine. Melpomène s’impose ainsi comme un symbole à la croisée des mémoires, des représentations et des récits, nous invitant à reconsidérer non seulement les fondements de ce que signifie « faire histoire », mais aussi l’urgence, pour les nouvelles générations, de réinventer et de raconter ces récits autrement.

1 « Jadis, c’étaient les artistes eux-mêmes qui protégeaient les statues du marteau des iconoclastes et des *briseurs d’images*, comme dit Goethe dans *Egmont*, qui avaient déclaré la guerre à tout ce qui était beau. » in : Pierre Mazars, « Le Marteau Roi », *Le Figaro*, Paris, 28 mars 1969.

2 L’Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648 sous Louis XIV, a joué un rôle déterminant dans la structuration des normes artistiques en France. André Félibien (1619-1695) théorise cette hiérarchie des genres dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688), plaçant la peinture d’histoire au sommet en raison de son contenu moral et intellectuel, jugé supérieur aux autres genres.

3 Mazars, *op. cit.*

4 David Freedberg, *The Power of Images, Studies in The History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1989

5 Elisabeth Wanda Bouleau-Rabaud, *op.cit.*

6 Alfred Gell, *L’art et ses agents*,

une théorie anthropologique, trad. de S. et O. Renaut, Dijon, Éditions Les Presses du Réel, Paris, 2019 [1998].

7 Sur les fonds photographiques de Norbert Chautard, voir notamment la photographie de Melpomène [Figure 1], tirage intégral en plâtre réalisé à partir d’un moule à bon creux et à pièces (h. 392 cm), d’après l’œuvre originale conservée au musée du Louvre, Paris. © Norbert Chautard.

8 Ariella Aicha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, London and New York, 2019.

9 Frederik V (roi du Danemark et de Norvège, 1746-1766) a placé le Danemark parmi les sept principales puissances coloniales mondiales grâce à son implication dans le commerce transatlantique des esclaves. Il a également fondé l’Académie royale des beaux-arts du Danemark en 1754.

10 Elisa Leïla Durand, *La cristallisation du happening : l’image et le temps d’un acte transgressif – le déboulonnage du buste de Frederik V au Danemark (2020)*, « L’activisme dans les collections », in *Marges*, n°40, 2025.

Que vous évoque le terme de “muse” ?

09/01/2025
23:12:07
Yizhi WAN

“Muse” est percevoir le murmure des poussières tapies dans les recoins oubliés, effleurer l’écho des soupirs les plus ténus, et dévoiler l’invisible pour le rendre visible.

Je reviens sans cesse à cette idée de la respiration comme point de départ de mon implication dans notre travail collectif. Je suis obnubilé par l’idée que nous a transmise Myriam Rabah Konaté autour du travail et des pratiques de partage et de soin dans la respiration portés par Alexis Pauline Gumbs.

Alexis ramène le souffle comme quelque chose qui nous traverse et nous relie, un invisible présent en tout interstice entre les corps et l’environnement. Dans cet espace, chaque respiration devient un acte fondateur d’une expérience collective. Je vois le souffle partout.

En pensant à la salle Melpomène, je vois l’espace d’exposition. Et je l’appréhende

à travers ses bouches d’aération, ses conduits, charriant des flux circulant entre l’intérieur et l’extérieur, dont la visibilité n’est révélée que par l’attention portée à leurs effets, un subtil mouvement sur un tissu, partie d’une oeuvre, une brise se précipitant dans la salle Melpomène à l’ouverture de la porte, pour venir effleurer la nuque d’un-e visiteurice, lae faisant frissonner. Avec ces installations, semblant d’appendices à la salle,

je songe à ce qui reste de la notion de centralité et de périphérie. Je ne crois plus qu’à la multiplication de tout en centralité, pour me rappeler que tout est agent de la respiration.

Nous, dedans, partageons cet air, avec les œuvres, avec les murs, avec d’autres humains à l’intérieur ou dans la rue. Nous vivons dans le même air.

Cette respiration collective, ce va-et-vient entre intérieur et extérieur m’intrigue. Je pense à la vidéo *Mouth to Mouth* (1975) de Theresa Hak Kyung Cha, où la bouche de Theresa s’ouvre et se ferme, formant les 8 voyelles coréennes, en un “O” intermittent,

murmures effacés sous une bande sonore.

À côté de la perte des mots, le souffle ne disparaît pas. Dans l’effort d’articuler une langue perdue par une distanciation à son héritage linguistique par une immigration à un jeune âge, et dans la tension entre ce qui se dit et ce qui reste en suspens, le souffle devient un langage à part entière. L’énergie persiste dans chaque

(Le souffle)
Martin Bas

oscillation de cette bouche, et de son souffle, aussi subtil soit-il, lieu de lutte et d'expression. Cette exploration du souffle comme langage offre un modèle pour l'exposition : comment les fragments d'air, de mots et d'images peuvent-ils former un tout cohérent ? Comment le souffle, invisible, peut-il structurer une narration ?

L'air porte en lui des histoires : celles des miasmes, des épidémies, de ce qui contamine ou inspire. Je suis tombé en déambulant sur internet sur ce tableau d'Horace Vernet, *Le choléra morbus à bord de la Melpomène* (1833-35), **dépeignant un moment**

de crise sanitaire et collective, dans une époque en proie à la pandémie, où l'air portait à la fois la maladie et les liens humains, drames d'une famille qui décède, survivance marquée par des poumons abîmés, transformation des comportements collectifs, et inventions, avancées technologiques et sanitaires, attitudes multiples de désespoir, désillusion et espoir porté par le renouveau, le fleurissement après la catastrophe.

Melpomène semble guider des histoires tragiques et incarner l'inspiration née des crises : des histoires de salles en désuétude, de statues brisées, de corps à bout par la maladie, de marins abandonnés dans des lazarets en quête d'une dernière inspiration, laissés par le reste du monde à la disparition de la mémoire de toustes : **comme ce navire, coulé avant d'être remis à flot.**

La salle d'exposition est un lieu de rassemblement, de tension, parfois de mise à l'écart. Une œuvre qu'on choisit d'exposer ou de cacher, un visiteur qui respire avec les autres. Les miasmes, ces émanations invisibles porteuses de maladie, évoquent aujourd'hui nos interdépendances aériennes, porteurs de vie ou de danger, et posent la question : qu'est-ce qui inspire ou contamine une œuvre ? L'histoire de l'espace renforce cette idée. Mise en « quarantaine » lors de sa rénovation, elle rappelle ces lazarets historiques, lieux d'isolement et de soin, questionnant l'équilibre entre préservation de la sécurité collective et circulation des êtres. Une exposition peut-elle, elle aussi, fonctionner comme un espace de quarantaine ? Où fixer les limites entre protection et exclusion ? Dans cet espace, la tension entre

inclusion et exclusion interroge : que choisit-on d'exposer, de protéger ou de dissimuler ? Les bouches d'aération, acteurs silencieux, rappellent que rien n'est isolé. Le souffle, invisible mais omniprésent, devient pour moi la trame de l'exposition. Reliant fragments d'air, de mots et d'images, il profile une narration invisible où l'expérience collective et sensorielle devient primordiale. L'exposition invite à écouter, ressentir et respirer ensemble, dans une exploration poétique de ce qui nous relie.

Je veux que l'exposition ne soit pas qu'un lieu où l'on regarde des œuvres, mais un espace où l'on respire, littéralement. Je veux prolonger l'idée de la salle comme lieu d'échange sensoriel, influencé par les flux aériens, où

les dynamiques invisibles du souffle peuvent être activées. Si l'air que nous partageons, que nous exhalons, était aussi important que les murs qui accueillent les œuvres ? J'imagine des performances autour des bouches d'aération, des exercices de respiration qui nous feraient sentir la présence de l'air, et j'imagine le chaudron, oeuvre de **Yue Yu,**

au-dessus d'une flamme, brûlant l'air et modifiant la composition de l'atmosphère, nous arimant physiquement à l'oeuvre, de la surface de nos textiles, jusqu'aux tréfonds de nos poumons.

L'exposition devient un lieu où les visiteurs respirent ensemble, échangent leur air et leurs impressions. Le souffle, porteur de tension, de relâchement ou d'émotion, et l'air circulant entre les corps, structurent la rencontre entre visiteurs, œuvres et espaces. Dans cet espace, écouter le souffle – le sien et celui des autres – devient une pratique de présence. Chaque respiration devient un acte collectif.

Cette idée m'habite : l'air comme mémoire, comme langage, comme matière. Rien n'est isolé, et chaque respiration, chaque inspiration, porte en elle un fragment du monde, de l'histoire et de l'autre. Mon fantasme d'accès aux plans des installations techniques de la salle Melpomène me fait imaginer une carte du souffle, reliant les espaces entre eux. J'ai peut-être à mener une tentative de cartographier ce souffle, de lui donner une forme, de le rendre perceptible, et le rendre aux conduites qui le diffuseront dans le monde.

S'appuyant sur la salle éponyme, *Chère Melpomène* s'attache à revisiter et à enrichir l'étymologie du *Museum*, conçu comme le « temple des Muses ». Depuis juillet 2017, les collections des Beaux-Arts de Paris jouissent du prestigieux label « Musée de France ». En 2024, le transfert partiel de ces collections vers des réserves externalisées de l'École suscite plusieurs interrogations quant à la localisation des quelque 450 000 œuvres actuellement préservées au sein même de l'institution. Une réflexion s'impose : la présence immédiate de ces œuvres auprès des étudiants est-elle indispensable ? En d'autres termes, leur présence au cœur de l'école se justifie-t-elle, tant sur le plan physique que symbolique ?

Les écoles d'art européennes, nées entre les XVII^e et XVIII^e siècles, détiennent un patrimoine d'une ampleur saisissante, qu'elles interrogent tant sur sa valorisation que sur sa finalité. Qu'elles soient conservées à des fins pédagogiques ou muséales, comment établir un dialogue fécond entre la richesse d'œuvres anciennes et la création contemporaine ? Si le musée d'art, en produisant ses propres représentations et définitions de l'esthétisme, peut être perçu comme un espace de domination institutionnelle, ne convient-il pas de repenser son rôle ? Morwena Joly-Parvex, conservatrice du patrimoine, formule ainsi : « si le musée s'est naturellement fait école, l'école doit-elle pour autant devenir un musée ?² » Alors que l'éducation artistique se réinvente et que l'exercice de la copie semble de plus en plus éloignée de l'image de l'artiste absolument singulier et original qui s'est imposée aujourd'hui³, que peuvent devenir ces œuvres, parfois reléguées dans l'ombre ou effacées par le temps ? L'exemple de Melpomène illustre avec éloquence cette problématique, invitant à repenser les modalités de réactivation de ces vestiges.

En novembre 2024, un séminaire européen réunissant plusieurs écoles aux Beaux-Arts, a exploré la thématique de l'école-musée comme modèle de dialogue entre création, patrimoine et enjeux contemporains. Johan Hartle, recteur de l'académie de Vienne, est intervenu dans ce cadre en présentant une stratégie transhistorique, consistant à penser des espaces d'expositions où les pièces historiques et la contemporanéité peuvent entrer en résonance au travers de thématiques communes.⁴ Fondée en 1692, l'Académie de Vienne ne disposait initialement que des œuvres de ses professeurs et des élèves primés. En 1822, elle s'est enrichie d'un legs de plus de 800 peintures, parmi lesquelles *Le Jugement dernier* de Jérôme Bosch ou des œuvres de Rubens, devenant ainsi le premier musée d'art d'Autriche. Peut-on réellement instaurer un rapport équilibré entre un triptyque de Bosch

Mais l'École des Beaux-Arts n'est pas devenue musée, dès son installation elle a directement été pensée comme "école-musée"

"L'habitude de préserver les œuvres des anciens élèves, héritée du roi de l'Académie royale de proposer aux générations suivantes les modèles du passé a permis de préserver la mémoire d'une communauté particulièrement fragile".⁶

la copie permet aussi la découverte d'œuvres inconnues. Ces œuvres anciennes peuvent être pensées comme des outils pédagogiques.

il utilise l'image du faideau "burden" pour désigner les collections.

et la création contemporaine ? Ce poids symbolique de l'histoire doit-il être envisagé comme un héritage enrichissant ou comme un fardeau paralysant ? En contrepoint, on peut s'intéresser à l'exemple de l'incendie qui a ravagé l'Université de Glasgow, détruisant une partie de ses collections, illustrant une perte majeure qui éclaire l'importance de ce qui a pu être préservé. Cette tragédie soulève une réflexion sur la valeur du patrimoine et les enjeux de sa transmission.

Les sociétés sans traces de mémoire vivent dans la violence, les familles sans histoire sont pauvres de facto. L'héritage culturel a une dimension civique de transmission, à condition qu'il ne soit pas figé : une forme de critique doit être permise par la familiarité.

Les collections sont un lieu d'où peut naître le désordre, se situant à mi-chemin entre une pensée théorique normée et du lieu d'invention permanente qu'incarne l'atelier. La singularité du patrimoine des Beaux-Arts réside précisément dans son ancrage au sein d'une école, laquelle interroge en profondeur la dimension normative de ses collections. Cette singularité confère un rôle dialectique : conserver les œuvres du passé susceptibles d'enrichir la création à venir tout en offrant aux étudiants un accès privilégié au partage patrimonial⁵.

C'est sans doute dans cette même quête de correspondances que s'inscrit une partie de l'exposition. Enracinée dans la salle Melpomène, à laquelle son titre fait écho, *Chère Melpomène* entreprend une relecture des collections : la muse, en ruines, révèle entre ses fragments une genèse d'œuvres nouvelles. Lorsque les collections offrent suffisamment d'espace, elles deviennent une source d'inspiration pour les élèves, qui, en insufflant à leur tour un souffle créatif, nourrissent l'équilibre d'un cycle de transmission.

1 Laurent Gervereau, *Les images qui mentent, Histoire visuelle au XX^e siècle*, éditions Seuil | 2000
2 Morwena Joly-Parvex, « Exposer le patrimoine des écoles d'art en Europe : un intérêt résolument contemporain », *In Situ* [En ligne], 43 | 2021

3 Ibid.
4 *Das entwendete Meisterwerke, Bilden als Zeitmaschinen*, Académie des Beaux-Arts de Vienne, 2022
5 Réflexions d'Alice Thomine-Berrada sur la Fabrique des collections.

6. Ibid

etymologie : trans-mittere "envoyer au-delà" en latin, ou du grec *trans* "traverser" "ce qui est brillant" "astre" "sans cesse de l'interroger sans tomber dans des logiques identitaires"

10ème muse
Gourmandise : art de la table poétique
Héloïse Bayard

Aphorisme 6 première et supérieure fonction de l'intelligence:

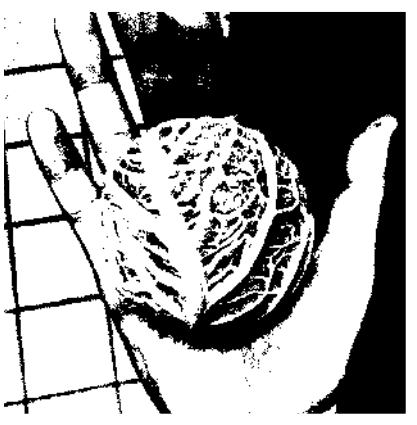
La gourmandise est un acte de notre jugement, par lequel nous accordons la préférence aux choses qui sont agréables au goût, sur celles qui n'ont pas cette qualité
- Brillat Savarin

J'aime à penser que l'exercice de la curation et celui du gastronome sont fondamentalement les mêmes. Chacun, quel que soit son sexe, porte en lui un gastronome endormi, qu'il soit niché dans le cœur ou l'estomac, et il suffit souvent de peu pour le réveiller.

Je considère la consommation de l'art comme un plat de lapin à la moutarde, ou, plus précisément, comme un acte de goûter en pleine conscience. Chaque nouvelle œuvre est une nouvelle saveur, une découverte qui sollicite à la fois mon palais et mon esprit. Le curateur, compagnon complice de l'artiste, semble toujours en quête des dernières tendances poétiques ou conceptuelles qui émergent, qu'elles soient locales ou mondiales. Il parle, lui aussi, un langage qui m'était au départ étranger : le jargon des vernissages et des noms d'artistes, que j'ai souvent du mal à orthographier. Pourtant, même si ce langage me semblait parfois incompréhensible, l'intention restait pour moi la même : rechercher la satiété, cette satisfaction profonde, celle où les yeux et l'esprit sont repus après avoir vu une belle exposition. Après tout, n'y a-t-il pas de plus grand plaisir que, après des recherches et des errances, de trouver enfin cette satisfaction du corps et de l'esprit ?



- 1
- 4 portions de soba (400g)
 - 4 portions de mentsuyu (4x ~90ml)
 - 1 bol d'eau glacée
 - 1-2 oignons verts
 - 1/2 feuille de nori finement coupé en lamelle (kizami nori)
 - un peu de wasabi



2

Choux farci 25€
Cuire les grandes feuilles de chou à l'anglaise et les refroidir, faire la farce avec le cou du chou/carottes/oignons/échalottes/persil/ail/chatâignes. Bouler les choux avec la farce. Faire un jus d'oignon, réduire et monter au beurre



3

Fresque de Pompeii datant du IV^e siècle avant J.-C., elle fut présentée lors de l'exposition «un derniers repas à Pompei» au musée de l'homme à Paris en 2020. On pouvait y observer les différentes habitudes alimentaires romaines ainsi qu'une vingtaine d'aliments carbonisés lors de l'éruption du Vésuve.

Hédupatheia est le nom donné (aux côtés de Gastronomia, Gastrologia, Opsopoïia et Deipnologia) au plus ancien livre poétique de cuisine, datant du IV^e siècle avant J.-C., écrit par Archestrates, le gastronome et poète grec, que l'on considère comme le père de la gastronomie. L'auteur accorde une telle importance à la gourmandise qu'elle en devient lyrique. C'est lorsque la nourriture se dissocie de son rôle premier – celui de la simple nutrition – qu'elle prend une dimension symbolique. Séparer l'utilitaire du matériel pour en faire un objet de sens et de poésie est une réflexion partagée par le monde artistique. Comment transmettre des émotions ? Comment l'inspiration qui touche l'artiste peut-elle aussi imprégner la matière ?



Tout comme l'artiste, le cuisinier passe par le texte pour créer son univers culinaire. Esquisses de recettes, croquis de dressages, tests de proportions et réflexions sur la création d'un menu cohérent, le goût devient le vecteur de la production, du choix et de la préparation de ce qui sera proposé à la gastronomie. Le gourmand, quant à lui, joue à créer une pensée lyrique de la nourriture, une célébration de la table et du plaisir qu'elle procure. Il devient le traducteur et le réceptacle des expérimentations du cuisinier, qui lui révèle les secrets des saveurs. Au final, ce qui m'intéresse le plus, c'est de découvrir comment, à l'instar du gastronome, le curateur parvient à reconnaître la poésie dans la matière brute, dans des éléments qui, a priori, ne se prêteraient pas à l'art. La gourmandise incarne cette volonté humaine de transcender la nourriture, de lui donner un sens au-delà de sa fonction nutritive. Le travail du curateur, des gastronomes, et de tous ceux qui guident les inspirations, consiste à aiguïser l'appétit et la gourmandise de leurs contemporains. Le goût est un sens de la conscience, et nous choisissons de goûter continuellement : le geste de manger n'est jamais neutre.



4
Douceur de clémentine : descriptif pour la salle
Pain de gène, compotée de clémentine et sablé recouvert d'une mousse légère parfumée au Yuzu et d'une poudre d'agrumes.

**Theresa Hak Kyung Cha:
A Story is Never Just a Story**

Mathilde Cassan

Dead words. Dead tongue. From disuse. Buried in Time's memory. Unemployed. Unspoken. History. Past. Let the one who is diseuse, one who is mother who waits nine days and nine nights be found. Restore memory. Let the one who is diseuse, one who is daughter restore spring with her each appearance from beneath the earth. The ink spills thickest before it runs dry before it stops writing at all.¹

133

Née à Busan en Corée du Sud en 1951, Theresa Hak Kyung Cha quitte son pays à l'âge de onze ans en 1962 avec sa famille pour les États-Unis et la baie de San Francisco dans l'état de Californie, après un court passage par l'île d'Hawaï. De l'exil, qui fut le sort de nombreux·se Asiatiques qui fuyaient les conflits de la Guerre froide, Theresa Hak Kyung Cha en fait le cœur de sa pratique plastique, à l'intersection entre performance, vidéo, et écriture en plein âge d'or de l'art conceptuel aux États-Unis. Pour sa famille, cet exil n'est pourtant pas le premier. Ses deux parents sont nés en Mandchourie en Chine : leurs parents avaient fui la Corée au début du XXème siècle, lorsqu'elle fut envahie, puis colonisée par le Japon à partir de 1910. Rapidement, la Mandchourie est également annexée par le Japon, exploitant la population et les ressources du pays, privant les Coréens de leurs droits, dont celui de parler leur propre langue, forcés de l'abandonner au profit du japonais. À la capitulation du Japon à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945, la Corée fut divisée en deux zones d'occupation, respectivement administrée par les États-Unis et l'URSS et qui devient l'une des zones de tensions de la Guerre froide,

mettant fin à toute possibilité d'une réunification du pays. C'est de ce contexte géopolitique bouleversé, de l'expérience de la perte de son pays natal où elle séjournera quelques semaines au début des années 1980 dans la perspective de réaliser un film *White Dust of Mongolia* (1980), que s'arrime toute l'œuvre de Theresa Hak Kyung Cha. C'est aussi cœur de la langue, cette infra quotidien que l'on vit malgré soi, que se dessinent les enjeux liés aux déplacements forcés, à la mémoire individuelle et collective, à la multiplicité des identités culturelles – celle que l'on doit perdre, celle que l'on parle parfois au péril de sa vie, celle que l'on n'a d'autre choix que d'apprendre. Aux États-Unis, Theresa Hak Kyung Cha est élevée dans la religion catholique chez les sœurs du Sacré-Cœur, qui lui apprennent l'anglais et le français, elle qui parlait déjà le coréen. Étudiante à Berkeley à partir de 1969, elle est aux premières loges de l'ébullition qui saisit les universités américaines en pleine guerre du Vietnam. Parmi les pétitions qui circulèrent dans les milieux artistiques et littéraires, l'une, publiée dans le *New York Times*, se concluait par : « End your silence »². Vraisemblablement, c'est la proposition que Theresa Hak Kyung

Cha n'a cessée de radicaliser toute sa vie dans son œuvre. Comment la langue – de la linguistique à la phonétique –, au-delà des enjeux de la communication, est-elle le lieu de la mémoire individuelle et collective ? Qu'est-ce que perdre une langue ? Qu'est-ce que parler dans une langue qui n'est pas la sienne ? Qu'est-ce que parler quand on est arrimé au silence, comme le développera Gayatri Spivak, quelques années plus tard dans *Can the Subaltern Speak* ?³ Quelle violence y a-t-il à parler ? Qu'est-ce qu'être silencieuse ? Ainsi, l'œuvre de Theresa Hak Kyung Cha, à travers une brillante sobriété, est, de part en part, une réflexion sensible sur sa situation postcoloniale, celle d'une Coréenne aux États-Unis, à une époque où l'on ne nommait ni le racisme, ni le sexisme et où les études féministes et postcoloniales naissaient à peine – par exemple, l'œuvre fondatrice d'Edward Saïd, *Orientalism*⁴ (1978) est complètement contemporaine de celle de Cha.

Performeuse et vidéaste, Theresa Hak Kyung Cha cofonda également une maison d'édition en 1980 où elle publia *Dictee*⁵ en 1982, un texte expérimental qu'elle adresse à sa mère. Chapitrée en neuf sections qui portent les noms des neuf muses de la mythologie grecque, *Dictee* est une narration morcelée où se superposent les histoires de plusieurs martyrs telles que Jeanne D'Arc et la Coréenne Yu Gwan Soon, figure de la résistante coréenne contre l'impérialisme japonais. Entre ces fragments d'images, de poèmes, de lettres et de calligrammes, Theresa Hak Kyung Cha revêt les atours de la « diseuse »⁶, où elle place une attention particulière sur les enjeux du récit que sont l'acte de raconter et l'acte d'écouter. Ainsi, elle propose une narration alternative, désarticulée, où s'entremêlent s'articulent les notions de « soi », de « genre » et de « race ». Elle entrelace les coupures et les silences, cultive les interruptions, comme seuls modes qui conviendraient à raconter le bouleversement de déplacements diasporiques, expériences traumatiques s'il en est. De son œuvre somptueuse, nous n'en avons pourtant que les prémisses. Theresa Hak Kyung Cha décède à New York à l'âge de 31 ans, victime d'un féminicide en 1982. Pour celle qui a entretenu, tout au long de sa vie, un lien particulier avec la France, sa langue et sa culture, son œuvre singulière, qui fait l'objet d'intérêt croissant aux États-Unis, questionne aujourd'hui l'héritage pluriel de l'universalisme français, de la pensée poststructuraliste et de la décolonisation dans un contexte où le « si fameux » droit des peuples à disposer d'eux-mêmes semble aujourd'hui toujours davantage se classer parmi les mirages de l'Histoire.

- 1 Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, New York, Tadam Press, 1982.
- 2 Elvan Zabanun, *Theresa Hak Kyung Cha, Berkeley - 1968*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p.32.
- 3 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, 1988, p. 271-313.
- 4 Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

5 Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, op. cit.
6 Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, pp. 119-151.

| In the Not-yet-ness,
| Whispers the Muse

Shumeng Li

Sous les hauts murs,
Les gens vont et viennent,
Les convois ne cessent de passer.

Plus je reste seul en Europa,
Plus la ville natale s'éloigne de moi.
C'est moi qui reste sur place,
Mais elle, elle s'échappe.
Tous ceux qui passent devant mes
yeux sont des vagues,
Comme ces sons aigus, intermi-
nables, semblables aux dents de scie
suspendues au-dessus d'un violon.
Chaque élément saute comme
une vague avant de se fondre dans
l'océan.
Mais aucune vague ne me touche.
Peut-être que la musique est une
maîtrise pleine de fluidité et de
contrôle.
Puis elle se forme en un bloc inac-
cessible

Je te classe parmi les cauchemars.
La poésie ne convient qu'à un amour
inachevé.
Dans d'innombrables rêves, je te
vois, toi, cette image qui s'est for-
mée dans mon esprit, mêlée avec les
fragments dispersés de mes deux
mondes.
L'artiste doit toujours discerner
rationnellement la vérité de cette
image.

— « In order to save yourself. »

Je guette une personne anonyme.
J'entends sa respiration, son récit,
son visage flou apparaît dans mon
esprit comme un montage de film.
J'ai touché un de ses coins cachés,
derrière ce coin s'étend une vaste
obscurité.
Je parle, la nuit, avec son autre fa-
çade.
Et cela lui échappe totalement.

Le train traverse les étincelles dans la
nuit noire,
Ce regard éternellement sincère
Me couvre comme une bulle,
Se fondant dans l'étreinte d'une
source tiède.

Que vous évoque le terme de "muse" ?

07/01/2025
22:19:13
Yue Yu

l peu après notre rencontre j'ai senti
ton odeur sur mon chemin de tous les
jours, s'immisçant entre mes doutes
comme l murmure éthéré

puis tu as allumé la lumière, tu
as pris au creux de tes paumes tout
ce que je ne formulais pas pour ne pas
faire exister, et tu l'as porté à mes
lèvres comme la plus silencieuse des
croyances



La douce obscurité. Photo prise à Lectoure, France. Photo : Shumeng Li, 2022.

Un coup d’œil fugace,
À l’instar du deuxième concerto pour piano de Rachmaninov.
Comment rester serein après l’avoir écouté ?
Un désir de parler, les mots se perdent dans l’air.

Éprise d’une paire d’yeux,
Puis j’ai cherché des milliers d’yeux similaires pour combler le vide.
Volontairement, ces yeux m’ont attirée dans l’abîme.

La noirceur grimpe sur la joue, telle une vigne grimpante.
Étrangeté

Le soleil de l’après-midi,
La silhouette claire de la figure,
Le murmure de la touche du chat gris,
L’odeur du gel douche doux.

« Like a little flower falling into a stream,
drifting away
yet not blending with the flowing water. »

Après le passage des années, la sorcière du village disparut, et le lieu où elle avait créé son dieu n’était qu’une simple maison de terre.

Parfois, le partage de la mémoire humaine se transmet à travers cet instant éternel,
Quelle douceur infinie, l’amour de la terre, de la nature, de la vie.

La solitude naît du désir.
Accent tonique : boum —
Les mains glissent l’une sur l’autre,
l’eau thermale frôle le dos de la main,
En vibrant deux fois les clochettes.

« A stone falls,
the restless surface of the water.
Upon waking,
still comes the sound of unfulfilled desire. »

Rouge et noir,
Chemise courte ouverte,
Contours visibles et invisibles,
Silhouette nébuleuse de fleur en lignes noires,
Fredonnant un air,
Flottant et traversant le rouge et le noir,
Nu, comme s’il n’existait que son âme,
Une âme,
Solitaire et libre,
Humide et chaud,
Rouge et immense,
Le moment qui émerge, prêt à devenir éternité.

Andata de Sakamoto
La chute majestueuse du grand orgue, se dirigeant vers le dénouement du destin.

Que vous évoque le terme de “muse” ?

06/01/2025
13:14:52
Soraya
Abdelhouaret

Inner city life, (goldie) feed the
myth (freezes deyna) it's impossible.
(rusty bryant)

Slow down (brand nubian) and (xavier-
sobased) take heed (solo*)

The women of the snow (faith and the
muse) iz (efgan shabo) not your muse
(Celeste)

Playlist FAME 24/25

Kenza Agbo

FAME 24/25

01. MARS 2027
ICHIKO AOBA

02. GOD IS A CIRCLE
YVES TUMOR

03. やっつけ仕事 椎名林檎
SHEENA RINGO

04. SAD SLUT
MCR-T, MISS BASHFUL

05. COME ON LET'S GO
BROADCAST

06. STAY POSITIVE
STAY+

07. ADELINE
ALT-J

08. アラベスク
LILY CHOU-CHOU

09. DO YOU SEE ANY
HUMAIN IN MY BEING?
VOT

10. CHERRY-COLORED FUNK
COCTEAU TWINS



<iframestyle=»border-rdius:12px»
src=»https://open.spotify.
com/embed/playlist/4lxPwju-
2jRwCsPx4e4ykZR?utm_source=ge-
nerator»width=»100%»
height=»152»frameBorder=»0»
allowfullscreen=»»allow=»au-
toplay;clipboard-write;encryp-
ted-media;fullscreen;picture-in-pic-
ture»loading=»lazy»></iframe>

Répondre à la tragédie de Melpomène par le SM ou par la Sorcellerie ?

Clément Justin Hannin

Il y a quelque chose d'insupportable avec ces hommes (sic.)* qui, n'ayant jamais fait que l'expérience (trop volontaire pour être honnête) de leur masculinité (sic.)*, s'empressent de raconter le statut, le vécu, l'intériorité et la psyché de ce qu'ils appellent globalement LA femme. Comprenez que dans ce prototype irréfléchi vous pouvez faire entrer toutes formes de minorités ou bien plus simplement tout ce qu'ils* considèrent le plus naturellement du monde comme « inférieur•e•s » à eux.

Elles rendaient ainsi hommage à cette convention qui, si elle n'a pas été créée par l'autre sexe, a du moins été si fortement encouragée par lui (la plus grande gloire pour une femme est qu'on ne parle pas d'elle, disait Périclès qui était, lui, un des hommes dont on parla le plus), que toute publicité les concernant est détestable. L'anonymat court dans leurs veines.¹

Ce n'est pas de la pure misandrie que de refuser à ces hommes* la considération qu'ils ne concèdent à personne d'autre qu'eux-mêmes - et éventuellement à leurs pairs - ; c'est un moyen de lutte. Dans l'École des Muses, Etienne Gilson de l'Académie française raconte une histoire des Muses, réelles et fonctionnelles à travers les écrits d'hommes et seulement d'hommes. Pétrarque, Baudelaire, Wagner, Comte, d'autres... Le seul chapitre traitant de la possibilité pour une femme, ici Georgette Leblanc, d'être artiste s'intitule « la muse qui voulut être poète » sous-entendant qu'elle ne le pût pas, qu'elle ne le fût jamais (c'est d'ailleurs sans étonnement sa conclusion). Les muses sont reléguées au second plan :

L'artiste est la vraie réalité de l'aventure, qui est exactement la naissance d'une grande œuvre d'art. Il faut que le poète lui-même, pris dans la réalité concrète de sa personne, devienne tel que l'œuvre puisse naître. Il ne le deviendrait pas sans l'exaltation de l'amour que sa muse lui inspire et qu'il nomme justement son « inspiration ». ²

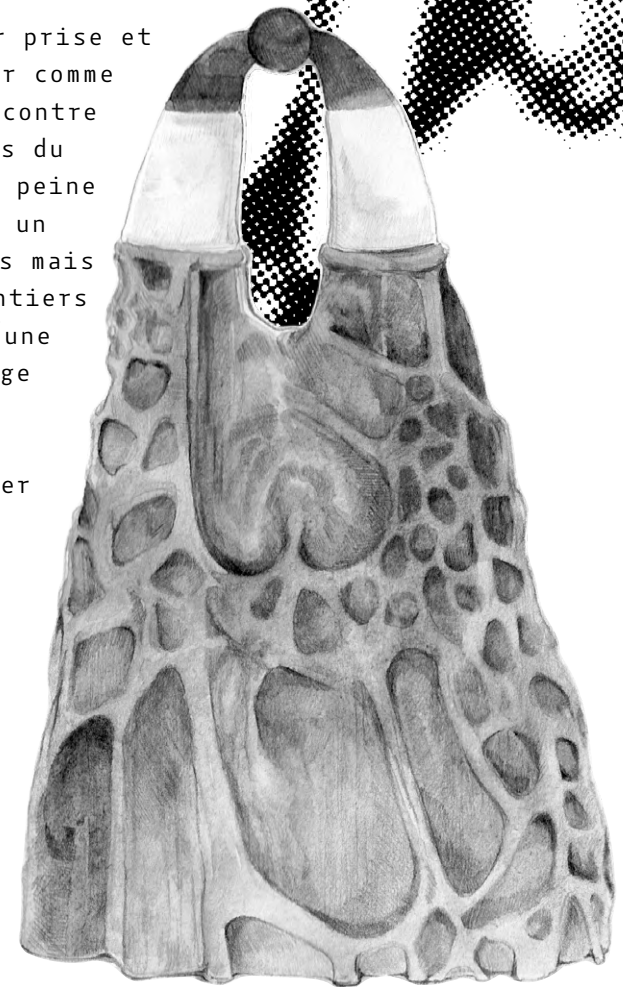
Les femmes ne sont donc qu'objets à peindre, sujets à poésie, support d'écriture, les Muses qui jadis chantaient restent muettes. Alors oui, le livre date de 1951, autres temps autres mœurs me direz-vous... Mais les mœurs ont-elles vraiment changé ? Les auteurs, ces illustres bonshommes qui rendraient hommage aux Muses poursuivent en fait leur silenciation. Il semble si facile de parler pour ceux que l'on fait taire quand on est un homme à l'Académie française. Certaines œuvres présentées dans cette exposition relèvent de cette volonté de rendre la parole à ceux qui jusqu'ici n'avaient pas ou plus voix au chapitre. C'est notamment ce que propose Princesse Diakumpuna en évoquant par la peinture et la poésie entre autres son lien sensible à son entourage. Cette famille reprend une place centrale en même temps que ses propres mots.

« It doesn't matter that I'm pretty, cause I'm not pretty for you . »

Par ces vocables volontairement et cyniquement réifiants, Miss Bashfull appuie sur un motif patent de la domination systémique des minorités : la fiction du corps-objet. Si dans Sad slut la jeune femme désabusée et mal-aimée chante la tristesse, l'abandon et le manque de tendresse qui caractérise justement une grande partie des populations opprimées auxquelles sont proposées nombre d'expériences de la douleur, nous pourrions aussi interpréter ces deux petites phrases comme une célébration.

Ce je m'en foutisme, ce lâcher prise et et abandon pourraient résonner comme une incantation ou un mantra contre l'oppression. Il ne s'agit plus du regard dominant sur un je qui peine à trouver reconnaissance dans un monde qui ne lui ressemble pas mais plutôt d'une proposition volontiers bitchy qui s'affranchissant d'une mâle projection décide et exige l'autonomisation.

Marion Verboom par exemple expose ici un totem particulier ; sorte de vagin retourné ce retroussage met en place une présentation quasi-sacralisée du clitoris. Cet organe dynamique, le seul à n'être destiné qu'à la jouissance, longtemps banni des manuels scolaires par puritanisme autant que par désintérêt de la gent masculine reprend enfin sa place : le centre !



TA MAIN
SUR MON CUL
MON POING
DANS TA GUEULE



Le choix en soi et pour soi dans la relation, le refus de n'être qu' « une jolie enveloppe » à la disposition de personnes qui n'auront jamais la délicatesse ni le respect nécessaires dans la prise de contact et dans le rapport à l'autre. C'est aussi ce que veut dire cette mini skirt dont nous parle Miss Bashful peut-être (c'est souvent ce qu'ils pensent) qu'elle est là pour les rendre fous de ne pas donner accès à des assouvissements de désirs abrupts. Peut-être est-elle là pour apprendre la frustration à ceux qui en imposent tant en se reposant sur des acquis qui ne sont jamais remis en question. Peut-être encore est-elle là pour faire taire les maux des mâles, peut-être est-elle là surtout et avant tout parce qu'elle plaît à celle qui la met et la porte, juste parce qu'elle se plaît dedans et rien de plus que ça !

Cette révolte désinvolte, ce militantisme humoristique et cinglant, le simple refus de la perpétuation d'un monde où les hommes ont le pouvoir pour de mauvaises raisons et l'exercent mal en *niquant* tout sur leur passage (au sens propre comme figuré et souvent sans l'accord de personne) Lulma Guit en fait son terrain de jeu. Par ses performances et son œuvre littéraire elle rejoue les crimes qui sont perpétrés contre les minorisé·e·s, contre les femmes, contre elle personnellement également et elle méduse tout le monde en en faisant déballage. Ah ! Ils sont beaux ces mecs qui détournent les yeux et n'assument plus dès lors que leurs méfaits sont exposés... Ouin, ouin ! Ils diront que leurs carrières sont suspendues ou brisées (les vies suspendues des victimes elles, le restent pour toujours...), qu'ils font l'objet d'un acharnement médiatique... mais dès que le mot viol est posé, ils baissent la tête et font mine de ne plus savoir.

Ce bras délicat, lui, raconte une toute autre histoire de la domination.

Quel qu'en soient les ressorts culturels, la danse occidentale comme extra-occidentale est un domaine à la fois tellement codifié et réservé socialement qu'il ne s'offre qu'aux commentaires d'une petite élite, dans l'espace exigu d'un entre-soi où se cultivent aussi les modèles, les paradigmes de la société dite dominante. Dès lors, il n'est pas incohérent de formuler l'hypothèse que l'univers de la danse, peu discuté et si peu « discutable », constitue pour tout conservatisme non seulement un médium privilégié mais encore plus simplement une représentation incontestable d'un « ordre des choses » pour le servir. Ce beau plâtre, cette belle main dansante ; que raconte t'elle ?

Peut-être que le récit principal que l'on pourrait en faire aujourd'hui réside en seul mot : Colonialisme. Présenter l'autre par son corps dansant, c'est le soustraire à son autodétermination, c'est le livrer - avec sa culture entière - à une simple appréciation immédiate qui raconterait quelque chose sur l'imagination et l'interprétation préexistante sur lui : la force des préjugés.

Les clichés ont la peau aussi dure que celle de Melpomène lorsqu'elle vit dans la pierre.

Les danseur·euse·s seraient donc muet·te·s... Le corps dansant, par le langage gestuel ne serait-il donc pas à même de s'exprimer pour lui-même ?

Pourquoi cette instrumentalisation du corps, voire plus encore, de son geste est-elle si aisée ?

Pourquoi une danse (pas toujours) silencieuse la rendrait nécessairement muette aux oreilles du monde ?

Écrire la danse n'est pas chose aisée et entraîne un certain nombre de difficultés et de renoncements pour le chercheur. En premier lieu, de par le caractère éphémère du geste, on ne revient jamais sur le mouvement lui-même mais sur le souvenir qu'on en a et les traces qu'on crée. Ceci implique un double saut périlleux : celui de la perception avec ses processus de sélection, de distorsion et d'interprétation ; celui de la mémorisation avec ses rapports de force et ses espaces blancs. D'où le « rapport fictionnaire » que nous avons à la danse comme le souligne Michel Bernard (2001 : 205). De plus, elle est complexe à transcrire, ce que la multiplicité des systèmes de notation illustre. Comment rendre compte simultanément et avec précision de l'espace, du temps, de l'énergie dans un écrit ? Comment agencer un phénomène en trois dimensions sur un espace bidimensionnel sans imposer des effets graphiques qui transforment le contenu même de l'objet étudié ? Enfin, il faut considérer la « part ethnologique » de la question. Car l'écriture renvoie sans cesse l'ethnologue aux risques ethnocentriques qui menacent sa démarche quand chaque mot implique des significations.³

Comment réparer ? Tant de douleurs et d'efforts pour un peu de magie

Elle sera petite, parfaitement ronde, une brûlure de cigarette sur le torse, à la place du cœur. Pour éviter toute confusion avec une cicatrice accidentelle, ce qui serait contraire à la notion de marque, elle sera signée de mes trois initiales. Elles seront indélébiles, à même la chair, marques de mon désir.

Marques de mon désir... désir de ma marque... Ce désir-là, je le voulais manifeste et j'avais demandé à Sébastien de me le dire par écrit pour lui donner une certaine solennité, quelque chose d'irrévocable.⁴

Sorte de magie exercée, l'expérience d'un tatouage dans un cadre de domination féminine SM déplace la question de la douleur. Un jeu d'accords, un contrat, une mise à l'épreuve des limites mais dans le respect. Ici la douleur est réelle mais la magie des femmes opère ; dans ce monde là l'affliction et ses savoirs ne sont pas tant l'exercice d'un pouvoir que l'assignation éphémère à des pouvoirs particuliers. Ces statuts permettent sainement de performer un rôle le temps de la pratique avant de retourner à une vie paisible.

Aujourd'hui, on ne peut pas s'interroger sur les relations BDSM sans prendre en compte le tournant des années 1980-1990 et la mise en valeur de l'interdépendance, de la confiance et du *care* dans les relations BDSM.

[...]

Ces relations sont définies par les valeurs de confiance et de responsabilité. Les pratiques BDSM telles qu'elles sont définies dans ces manuels seraient inscrites dans le souci des autres. En effet le *care* est lié à une capacité de se mettre à la place de l'autre, de faire preuve d'attention, de soin, ainsi qu'à la capacité de prendre des responsabilités⁴⁵, ce qui contredit la définition classique du sadisme et du masochisme de Kraft-Ebing en 1885 dans *Psychopathia sexualis*.⁵

Voilà un point qui nous intéressait ; une dimension du *care* qui n'exclut pas la violence en tant que telle mais l'admet, la pense, l'inclut sans la juger mais en lui donnant un cadre et des limites. Arborant la panoplie que l'imaginaire collectif a souvent plaqué sur le BDSM (corset, guêpière, talons aiguilles, cuir noir etc.), les photographies de Pierre Molinier nous embarquent au cœur des dissidences de sensualités et de genres. Sorte de petite histoire du travestissement de Man Ray à Castelli il semble que ce trio joue à rebattre les cartes ; peut-être cette fois-ci pour une société plus juste.

3500PS.
2000 PRICE \$75.00

Poursuivre les réparations ! Moins de douleurs et d'efforts pour tant de magie

Exposer c'est faire chorale : des œuvres non univoques travaillent au corps des imaginaires, ceux d'antan comme ceux d'aujourd'hui. Exposer c'est assumer des regards divers sur des sujets connexes qui ont évolué dans le temps, qui ont changé de statuts, de sens, de familles. Exposer c'est aussi proposer une lecture qui n'en est qu'une parmi d'autres ; parfois ces lectures cherchent à dénoncer, parfois elles trouvent réparation pour des vécus traumatiques, souvent elles visent à rassembler. En bref, ces histoires racontent les liens que le tout de suite et maintenant tissent avec ses passés et ses futurs utopiques. Mais pour des utopies il faut des moyens, il faut des outils ! Messieurs encore un effort !

animé (4). » Messieurs encore un effort : comme une femme. Car « donne que j'accomplisse », ce sont les Muses hélioniennes par quoi Hésiode, le ventre berger, commence à chanter, ce sont les cavales, les démons, les filles, les portes de la nuit et du jour, la déesse, enfin la voie de la vérité qu'emprunte le char de Parménide. Il y a donc les théoriciens aux noms d'hommes bien propres et la Théorie mère abusée à voiler les petites concrètes de la soupe au poireau dans la galanterie sadique du tout ou rien, muse ou putain (ou plutôt muse ou amuse et muse ou tuse, puisque putain et ménagère sont les deux femmes d'intérieurs). « La/une femme occupant par rapport à l'élaboration théorique une fonction à la fois de dehors mutique soutenant toute systématité et de sol maternel (encore) silencieux dont se nourrit tout fondement, elle n'a pas à s'y rapporter de manière déjà codée par la théorie (5). » C'est cul f d puisque tu ne sais pas lire, terre, femme sans mécanique. Car, fonds sans fonds du fonds n'est-ce-pas, femme, tu es l'être, étants sont tes virils lardons ; tu es l'être, tu n'es rien, tu riennes ici-bas. ⁶

Comment prendre soin de nos proximités, de tout ce qui est là, et partir de là, mais jamais seulement de là, parce que les étoiles, les relations internationalistes, cosmiques. Parce que toustes les autres.

[...]

Il faut le dire, sûrement l'assumer aussi, c'est un peu bizarre de répondre à la violence et aux hiérarchisations politiques par des prières et des histoires, mais c'est ce que j'ai cherché à tenir, au moins pendant ce temps qui m'était donné : soutenir les invisibles pour prendre soin de la matérialité des existences, transformer la réalité pour défendre les vies et les histoires qui en sont extraites, tisser des relations avec autre chose et même des formes de transcendance pour démanteler la domination, prendre soin des mort-es pour faire face à la mise en danger des vivant-es. ⁷

D'hier à aujourd'hui les luttes se transmettent ! On s'en souviendra, mais pour l'heure « on se lève et on se casse », on s'en va prier les Muses et pour cela quoi de mieux que le musée ?

1 Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, Poche, Paris, 1929 ; 2020.
2 Etienne GILSON, *L'École des muses*, librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1951.
3 Mahalia LASSIBILLE, « Lever les bras » ou « être possédé » : le redoutable transfert de l'écriture du geste. Ethno-graphie(s) de la possession chez les peuls WoDaaBe du Niger in *Quels corps demain ?* N°14, Paris 2016.
4 Catherine ROBBE-GRILLET, *Cérémonie de femmes*, les Cahiers rouges, Grasset, Paris, 1985 ; 2023.

5 Nathalie LUGAND, *La domination féminine dans la sexualité BDSM hétérosexuelle*, Philosophie, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.
6 Barbara CASSIN, *Code code code codé*, in *Sorcières les femmes vivent* (Revue n°12), Stock, Paris, 1977.
7 Yuna VISENTIN, *Spiritualités radicales, Rites et Traditions pour réparer le monde*, ed. Divergences, Paris, 2024.

Pour aller plus loin | Further reading

Baruchello Gianfranco, *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-1981*, Exit Edizioni, Lugo di Ravenna, 1981
Bertrand-Dorleac Laurence, *Le lion de Rosa (Bonheur)*, Gallimard, 2024
Burgart-Goutal Jeanne, *Être écoféministe. Théories et pratiques*, éditions L'échappée, 2020
Butler Octavia, *Parable of the Sower*, États-Unis, New York : Four Walls Eight Windows, 1993
Debaise et I. Stengers, *Gestes spéculatifs*, Paris, Les Presses du réel, 2015
De Cock Laurence, *Histoire de France populaire. D'il y a très longtemps à nos jours*, Agone, 2024
De Hirsch Storm, *Alleh Lulleh Cockatoo and Other Poems*, Brigant Press, 1955
Dibondo Douce, *infra/seum*, éditions Blast, 2023
Federici Silvia, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press / Kairos, 2018
Gumbs Alexis Pauline, *Non-noyées. Leçons féministes Noires apprises auprès des mammifères marines*, éditions Burn-Août et Les liens qui libèrent
Hak Kyung Cha Theresa, *Dictée*, University of California Press, 1982
Haraway Donna, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016
Hartman Saidiya, *Vies rebelles. Histoires intimes de filles noires en révolte, de radicales queers et de femmes dangereuses*, Seuil, 2024
Les jaseuses, *Brouillon pour une encyclopédie féministe des mythes*, Éditions iXe, 2023
Lopez Miguel, *And if I devoted my life to one of its feathers? - Aesthetic Responses to Extraction, Accumulation, and Dispossession*, Sternberg press, 2023
Lorde Audre, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, 1984
Lubala Sarah, *A History of Disappearance*, Botsotso Publishing, South Africa, 2022
Maree Brown Adrienne, *Emergent Strategy, Shaping Change, Changing Worlds*, AK Press, Chico, 2017
Maree Brown Adrienn, *Pleasure Activism. The Politics of Feeling Good*, AK Press, Chico, 2019.
Moura Rodrigo, *Lorenzato*, KMEC, 2024
Neale Hurston Zora, *Spunk : Selected Short Stories*, Berkeley, Californie, Turtle Island Foundation, 1997
Neimanis Astrida, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Academic, 2019
Ngozi Adichie Chimamanda, *Chère Ijeawele, ou un manifeste*

pour une éducation féministe, Trad. de l'anglais (Nigeria) par Marguerite Capelle, Gallimard, 2017
O Quilombismo - Reader, HKW, 2023
Pasqualetti Sarah Matia & Cyrille Chris, *-Mais le monde est une mangroviété.*, Rotolux Press, 2023
Pretesacque Chloé, *Faillies et fuites. Sourcellerie précapitaliste et radiesthésie moderne*, Magicite Eds, 2024
Rivière Léa, *L'odeur des pierres mouillées*, Editions Du Commun, 2023
Russell Legacy, *Glitch feminism Manifesto*, verso Books, 2020
Starhawk, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, éditions Cambourakis, 2015
Tinto Collins Eden, *Bonne arrivée ou la Numination*, Les Bains Douches, Alençon, 2021
Tsing Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, 2015
Y. Chen Mel, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Durham, Duke University Press, 2012.
Wittig Monique et Zeig Sande, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, 1976
Zabunyan Elvan, *Theresa Hak Kyung Cha - Berkeley - 1968*, Les presses du réel, 2013

Présentation de la filière “Artistes et Métiers de l'exposition”

La filière “Artistes & Métiers de l'exposition” est un programme pédagogique de recherche curatoriale rassemblant une quinzaine d’étudiant·es pour développer un projet d’exposition collective et un programme d’événements. À partir des ressources des Beaux-Arts de Paris, à la fois lieu de formation et d’expérimentations artistiques, d’expositions, musée doté d’une collection historique et contemporaine de 450 000 œuvres et d’une maison d’édition, la filière propose aux jeunes artistes une formation pratique à la régie, à la scénographie, à la médiation et aux métiers relatifs à la présentation et à la diffusion de l’art, tout en offrant un temps de réflexion sur ses enjeux pour le monde contemporain.

Inscrite au cœur des forces vives des Beaux- Arts de Paris, la filière offre un prolongement naturel entre les pratiques artistiques qui se déploient depuis l’atelier jusqu’aux espaces d’exposition. Elle entend par ailleurs constituer une plateforme d’échange et encourager l’émergence de regards critiques sur le monde par la création de récits et de projets non-linéaires et spéculatifs.

En corrélation avec des intervenantes d’horizons variés (commissaires, artistes, chercheuses en sciences sociales, acteur·ices de la société civile, scénographes, conservateur·ices, chargées de production, régisseur·ses...), le programme vise à entretenir des collectifs de travail qui s’engagent dans l’échange de savoir-faire et la réflexion plurielle. Ainsi, les nombreux ateliers et la réalisation d’un grand projet permettent de questionner et de valoriser ce qui se crée autour de la pratique artistique, depuis les recherches préliminaires jusqu’à ses formes de médiation et de documentation, en passant par l’accompagnement nécessaire à sa production.

Co-responsables de la filière | Heads of programme:
Mélanie Bouteloup, Responsable du service expositions
| **Head of Exhibitions**
Armelle Pradalier, Responsable médiations et manifestations culturelles. | **Head of public engagement and cultural events.**

La filière « Artistes & Métiers de l'exposition » bénéficie du soutien de | **The ‘Artists & Exhibition Practices’ programme is supported by:** Société Générale

“Artists & Exhibition practices” Programme

The ‘Artists & Exhibition practices’ programme is a curatorial research programme that brings together students to develop a group exhibition project and a programme of events. Using the resources of Beaux-Arts de Paris, both an art school and a museum with a collection of 450,000 artworks, the course offers practical training in technical management, scenography, public engagement and art-related practices, while allowing time to reflect on issues at stake in today’s society. Its ambition is to experiment exhibition formats and practices to elaborate fruitful relations with the school’s collection.

The programme, situated at the heart of Beaux-Arts de Paris (among young artists, the curatorial team, registrars etc.), extends the artistic practices that unfold from the studio to the exhibition space. It also intends to provide a platform for dialogue and encourage the emergence of critical perspectives through the creation of non-linear and speculative narratives and projects.

By working closely with a variety of participants (curators, artists, civil society members, scenographers, stage managers, production managers...), the program aims to foster a work method that engages in knowledge exchange and collective thinking. Thus, the numerous workshops and the final project question and promote what is created around art practices, from preliminary research to their forms of mediation and documentation, including the necessary support for its production.

Etudiant-es 2024-2025 | Students 2024-2025:
Kenza Agbo, Adèle Anstett, Martin Bas, Héloïse Bayard, Léonard Berthou, Pauline Boudaoud, Mathilde Cassan, Mathilde Chabaud, Elisa Leïla Durand, Éloïse Frye de Lassalle, Klara Jakes, Clément Justin Hannin, Zoé Le Bacquer, Shumeng Li, Zahra Mansoor, Timothée Perron, Zoé Siau, Kit Szasz, Lara Ulusoy.

Événements à venir | Upcoming events

Inscription sur : visitesgroupes@beauxartsparis.fr
Programme et informations sur www.beauxartsparis.fr

08/04 Vernissage

16/04 14h-16h
Écrire en spirale, atelier d’écriture avec Douce Dibondo
L’écriture comme transe et extase. Sur Inscription.

18h30
Invocation à Melpomène, Lucie Cure
Composition musicale et performance vocale. Durée environ 15 min

19h
Divertimento, 2025. Une pièce de Baptiste Agnero Rigot assisté de Mia Brenguier
Performeur·ses: Eliote Bizarro Leitão Fernandes, Aryle Nsengiyumva, Tifenn Piron.
Musique: Léo Beauséjour.
Trois personnages, un étrange peuple, èrent et habitent les murs blancs et les entre coins au milieu des oeuvres.

19/04 15h-17h
Atelier gourmand avec Héloïse Bayard
Sur inscription.

23/04 14h-16h
Pays de Glossolalie, Léna Salabert Triby
Atelier de traduction en écriture inclusive et post binaire. Sur inscription.

18h30
Invitation à Radio Bal
Avec Halldora Magnúsdóttir et lectures de textes par Kit Szasz, Lara Ulusoy + Lulma Guit + Clément Justin Hannin + Zahra Mansoor.

7/05 14h-16h
Atelier corps et graphies avec Clément Justin Hannin
Sur inscription.

18h30
Performance collective : Lulma Guit, Paul Gonzalez, Laura Meslin, Clément Justin Hannin, Zahra Mansoor.

D’une écriture collaborative à une performance à cinq voix, les cinq auteur·ices, performeur·euse·s s’emparent du thème de *Chère Melpomène* pour se le réapproprier et entrer en dialogue avec les œuvres de l’exposition. Vous pourrez déambuler entre les voix. Durée 45mn

19h30
Sablés traumatiques : La Maison digeste, Arthur Ménard-Salis
Protocole performatif autour d’un gâteau-maison. Durée environ 30 à 45 min.

14/05 14h-16h
Atelier écriture avec Jeyni Ba
À partir de l’ouvrage *Non-noyées : Leçons féministes noires apprises auprès des mammifères marines* de Alexis Pauline Gumbs.

18h
Performances par : Aurélien Vieillard, Jade Maignan, Bianka Zamatoczka, Yixuan Xiao, Clara Eon
Collab avec Atelier Emmanuelle Huynh et Atelier Julien Prévieux.

17/05 20h et à 22h
Nuit des musées. Shumeng Li et Martin Bas
Performance live

21/05 14h-16h
Atelier avec Emma Bigé & Mabeuko Oberty
Sur inscription.

28/05 14h-16h
Atelier d’écriture avec Eden Tinto Collins
Sur inscription.

18h30
Muser, magiser. Avec Douce Dibondo, Cédric Fauq, Aryle Nsengiyumva, Chloé Pretesacque, Eden Tinto Collins & Yue Yu
Table-ronde imaginée par Mélanie Bouteloup & Kenza Agbo

Remerciements | Aknowledgements

L'équipe curatoriale tient à remercier chaleureusement les artistes de l'exposition et du programme associé d'événements de *Chère Melpomène*, pour leur confiance, leur implication et leurs œuvres. | **The curatorial team would like to warmly thank the artists of the exhibition *Chère Melpomène* and its associated programme, for their trust, their involvement and their works.**

Nous remercions également les prêteur-euses pour leur aide précieuse | **We would also like to thank our lenders for their invaluable help:** The Theresa Hak Kyung Cha Memorial Foundation, Electronic Arts Intermix (EAI), Collection of the University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, CNAP, Galerie Christian Berst, Galerie Chantal Crousel, Carmen et Daniel Klein, Galerie Luc Berthier, Galerie ChertLüdde, Galerie Magnin A, Galerie Maeght, Galerie Christophe Person, Laure d'Hauteville-Taslé d'Héliand, Rémi Heintz, Collection d'art Société Générale, Rachel Marsil, Galerie Rabouan Moussion, Janine Bharucha, Pip Chodorov (Re:Voir), Galerie Martina Simeti, Galerie Dvir, The Zora Neale Hurston Trust, Kino Lorber, The American Folklife Center (AFC), Library of Congress, VuThéara Kham, Galerie Mendes Wood, Lightcone, Galerie Loevenbruck, La Fabuloserie (Sophie Bourbonnais), Pascale Degrange, Galerie Papillon, Galerie The Pill, Galerie Lelong, Eduardo Mortari Junior, Joanna Mendes Siruffo Quincke, Marcos Amaro

Ainsi que | **As well as:** Morad Montazami, Martine Lusardy, Xavier Franceschi, Jonathan Pouthier (Centre Pompidou), Norbert Chautard, Julien Sirjacq, Vincent Enjalbert (Bétonsalon), Sumesh Sharma, Emmanuelle Huynh & Julien Prévieux, Vincent Lambert, Fabrice Claval, Audrey Mot.

Un immense merci à Giulia Longo, ainsi qu'à toute l'équipe du service des collections des Beaux-Arts de Paris | **A huge thanks to Giulia Longo, as well as the whole team of Beaux-Arts de Paris' collection.** Un merci particulier à Claire Roll & Tiphaine Rousselet.

Merci pour son soutien à ce printemps des Beaux-Arts de Paris à | **Thanks for her support to this Beaux-Arts de Paris spring to:** Alexia Fabre.

Nous sommes reconnaissantes envers toutes les personnes des Beaux-Arts de Paris, qui ont permis la réalisation de cette

exposition | **We are grateful to the entire team at Beaux-Arts de Paris, who made this exhibition possible.**

Enfin, un merci sincère à la Société Générale, notamment | **Last but not least, a sincere thank you to Société Générale, notably:** Aurélie Deplus, Laure-Hélène Perrocheau, Christine Peltier & Luna Samet.

Merci infiniment pour son magnifique accompagnement graphique à | **Many thanks for her great graphic work to:** Halldora Magnusdottir.

Un grand merci à toustes les étudiant·es et intervenant·es venues en 2024/2025 dans le cadre de la filière | **And a big thank you to all the speakers who came share their knowledge in the filière in 2024-2025 :** Alice Thomine-Berrada, Giulia Longo, Hélène Gasnault, Mélanie Bouteloup, Myriam Rabah-Konaté, Fabienne Grolière, Maud Plantec Villeneuve, Jean-Charles de Quillacq, Marc Bembekoff, Armelle Pradalier, Mo Laudi, Yann Rocher, Hynek Pliestik, Hélène Orain, Daisy Lambert, Sophie Boudon-Vanhille, Penda Diouf, Jean-Philip Lucas, Jonathan Pouthier, Philippe Quesne, Laurence De Cock, Halldora Magnusdottir, Virginie Nicolas, Delphine Toutain, Audrey Mot, Marie Preston, Seumboy Vrainom :€, Yvannoé Kruger, Joël Degbo, Olivier Epron et Les Francas, Christian Berst, Rémy Heritier, Saïdo Lehlouh, Marie-Anne Ferry-Fall, Jean-Michel Alberola, Estelle Zhong Mengual, Balla Fofana, Aurélien Mole, Mathieu Abonnenc, Douce Dibondo, Jeyni Ba, Princesse Diakumpuna & Lou Rappeneau, Emma Bigé & Mabeuko Oberty, Eden Tinto Collins, Cédric Fauq & Paul O'Neil.

Un merci infini à | **A huge thanks to:** Cheffe d'équipe surveillance et médiation | **Invigilating and mediation team leader:** Yasmina Shahin. Surveillance | **Invigilating:** Princesse Diakumpuna, Quentin Jesus, Arya K Nell, Bertille Letillois, Carla Martinez, Lydia Matiegou, Madeleine Pradalie, Maïa Romero Symens, Aniel Rymkiewicz, Loubna Thalhaoui, Thioro Thioye, Arthur Vanbesien et les vigiles de | **and the security guards from:** ETS. Médiation | **Mediation:** Oscar Busquet, Pierre Guilhard. Montage | **Installing:** Camille Berthelin, Zoé Chataignon, Hugo Chouvenc, Adrien Fort, Diego Garcia Lara, Simon Juillard-Marchay, Marius Plaksine. Entretien | **Cleaning staff:** Sequoia.

Colophon

Laurent Dumas | Président du Conseil d'administration

Direction

Agnès Magnien | Directrice par intérim
Hélène Orain | Directrice adjointe
Audrey Mot | Chargée de mission RSO

Direction des œuvres

Kathy Alliou | Directrice
Nathalie Sarvac | Adjointe
Gisèle Guinan | Gestionnaire budgétaire
Sylvie Lescouet | Gestionnaire administrative

Expositions

Mélanie Bouteloup | Responsable, co-responsable de la filière Artistes & Métiers de l'exposition
Alice Rivey | Adjointe, chargée de production
Blandine Orfino | Chargée de production
Angelo Aversa | Régisseur technique
Julien Fiant-Levasseur | Coordinateur délégué de la filière Artistes & Métiers de l'exposition
Christelle Pasco | Chargée de la surveillance

Médiations et manifestations culturelles

Armelle Pradalier | Responsable du service, co-responsable de la filière Artistes & Métiers de l'exposition
Magalie Boucher | Chargée de médiation

Collections

Alice Thomine-Berrada | Responsable du service, conservatrice des peintures, sculptures et objets
Hélène Gasnault | Conservatrice des dessins
Estelle Lambert | Conservatrice des manuscrits et imprimés
Giulia Longo | Conservatrice des estampes et des photographies
Mathilde Barailler | Chargée de récolement et d'inventaire
Florence Bronès | Administratrice des bases de données
Claire Brossard | Responsable de la numérisation et des reproductions
Christine Delaunoy | Régisseuse d'œuvres
Olivier Paitreault | Atelier d'encadrement
Fabienne Belbéoc'h | Secrétariat
Patricia Gélibert | Agent de bibliothèque
Fabien Trichet et Gerardo Covarrubias | Agents d'accueil, surveillance et magasinage

Direction des études

Jean-Baptiste de Beauvais | Directeur
Séverine Le Feunteun | Responsable du service administratif et financier
Delphine Hérisson | Cheffe du service de la vie scolaire
Tanguy Tromeur | Adjoint du service de la vie scolaire
Edwige Olvrat | Chargée de la vie étudiante
Bénédicte Mahé | Responsable du service relations internationales
Séverine Forlani | Responsable de la bibliothèque
Audrey Illouz | Responsable de la programmation culturelle
Luc Chopplet | Responsable de Via Ferrata
Camille Bailly | Responsable des pratiques amateurs (NABA)

Secrétariat général

Philippe Donnat | Secrétaire général
Mathilde Guillaume | Secrétaire générale adjointe
Vanessa Lentini | Cheffe du service des affaires juridiques
Véronique Correia | Cheffe du service des ressources humaines
Jérôme Kapp | Adjoint à la cheffe du service des ressources humaines
Clément Poimboeuf | Chef du service des affaires financières

Direction du bâtiment

Pierre Guyot | Directeur
Pascale Bailly | Responsable administrative et financière
Youssef Amri | Chef du service accueil et sécurité
Samir Tebah | Adjoint au chef du service accueil et sécurité
Gwenola Bauge-Buhour | Adjointe à la cheffe du service travaux et politique immobilière
Séverine Chêne | Responsable du service informatique

Editions

Pascale Le Thorel | Directrice
Colette Confortès | Administratrice
Alexandra Ignatieff | Editrice
Inês Vitorino | Assistante d'édition
Bernardina Haas | Coordination éditoriale
France Groubetitch | Graphiste-maquettiste
Raymond Covès | Relectures
Isabelle du Pasquier | Responsable de la diffusion et des partenariats
UD-Flammarion | Diffusion, distribution

Communication, mécénat et partenariats

Sophie Boudon-Vanhille | Directrice
Fabienne Grolière | Adjointe, chargée du mécénat et des partenariats
Florence Cazillac | Responsable webmaster
Megane Hayworth | Chargée de communication et relations presse
Lou Labourie | Chargée de communication réseaux sociaux
Sarah Pépin | Chargée du développement
Philippe Pucylo | Responsable événementiel

Agence de presse

Claudine Colin Communication - Finn Partners
Pénélope Ponchelet

Suivez nous | Follow us

<https://beauxartsparis.fr/fr/la-lettre-des-beaux-arts-inscription>



Direction et coordination éditoriale de ce livret

Mélanie Bouteloup & Armelle Pradalier

Conception graphique

Halldora Magnusdottir

Achevé d'imprimer

en mars 2025 à Bayeux, sur les presses de l'imprimerie IMB.



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*



Artistes exposés | Exhibited artists

Soraya Abdelhouaret, Océane-Maria Adjovi, Giovanni Altieri, Shelim Alvarado, Dyan Daniel Assogo, Eugène Atget, Azzeazy, Gianfranco Baruchello, Baya, Romain Bernini, Pierre-Amédée-Marcel Béronneau, Michel Blazy, Félix Bonfils Et Atelier, Rosa Bonheur, Wanda Elisabeth Bouleau-Rabaud, Jean Bhowanagary, Luciano Castelli, Norbert Chautard, Arthur Coquille-Hopfner, Henri Cueco, Storm De Hirsch, Princesse Diakumpuna, Amahiguéré Dolo, Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, Aysha E Arar, Mimosa Echard, Laura Esparch, Frederik Exner, Nina Fiorentini, Diego Garcia Lara, Guillaume-Sulpice Dit Paul Gavarni, Clémence Gbonon, Fengyi Guo, Theresa Hak Kyung Cha, Roger Hardy, Suzanne Husky, Fanny Irina, Svay Ken, Käthe Kollwitz, Shengqi Kong, Adrien Lagrange, Emmanuelle Lainé, Amadeo Luciano Lorenzato, Gherasim Luca, Frédérique Loutz, Rose Lowder, Antoinette Lubaki, Turiya Magadla, Joshua Merchan Rodriguez, Pierre Molinier, Céleste Moneger, Zora Neale Hurston, Aryle Nsengiyumva, Christel Pereira, Liselore Perez, Enzo Perrier, Romain Pommelet, Jonathan Potana, Pierre Petit, Chloé Quenum, Axel Ramat, Lou Rappeneau, Akshay Rathore, Man Ray, Odilon Redon, Paul Richer, Sofia Salazar Rosales, Juliana Seraphim, Seumboy Vrainom :€, Marcel Storr, Shooshie Sulaiman, Eden Tinto Collins, Marion Verboom, François Verdier, Yizhi Wan, Isabelle Waternaux, Yue Yu, Anna Zemankova & anonyme | anonymous.

Invités du programme associé | Guests of the associated programme:

Kenza Agbo, Baptiste Agnero-Rigot, Jeyni Ba, Martin Bas, Emma Bigé, Héloïse Bayard, Mia Brenguier, Lucie Cure, Princesse Diakumpuna, Douce Dibondo, Clara Eon, Cédric Fauq, Lulma Guit, Paul Gonzalez, Clément Justin Hannin, Shumeng Li, Jade Maignan, Zahra Mansoor, Arthur Ménard-Salis, Laura Meslin, Aryle Nsengiyumva, Mabeuko Oberty, Chloé Pretesacque, Radio Bal, Lou Rappeneau, Léna Salabert Tribby, Eden Tinto Collins, Aurélien Vieillard, Yixuan Xiao, Yue Yu & Bianka Zamatoczka...

Equipe curatoriale | Curatorial team

Mélanie Bouteloup, Giulia Longo, Armelle Pradalier, avec la collaboration des étudiant-es de la Filière "Artistes & Métiers de l'exposition" | In collaboration with the students of the 'Artists & Exhibition practices' programme: Kenza Agbo, Adèle Anstett, Martin Bas, Héloïse Bayard, Léonard Berthou, Pauline Boudaoud, Mathilde Cassan, Mathilde Chabaud, Elisa Leïla Durand, Éloïse Frye de Lassalle, Klara Jakes, Clément Justin Hannin, Zoé Le Bacquer, Shumeng Li, Zahra Mansoor, Timothée Perron, Zoé Sia, Kit Szasz, Lara Ulusoy.

Chère Melpomène
9/04 - 1/06/2025
Beaux-Arts de Paris
13 quai Malaquais
75006 Paris

Livret gratuit | Free booklet