



DANIEL NADAUD JEAN-JACQUES RULLIER 21^e SIÈCLE APRÈS ALBERT ROBIDA

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 26 mars au 05 juin 2011
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
*Scène nationale
Château-Gontier*

CARMELO ZAGARI

09.04 — 28.05.11

Vernissage le vendredi 8 avril 2011, 18h30

GALERIE BENOIT LECARPENTIER

16, rue Caffarelli / 75003 Paris - 33 9 63 57 24 41

Du mercredi au samedi de 14h à 19h / www.benoitlecarpentier.com

SOMMAIRE

Tania Mouraud, Initiation Room n°2

Julie Crenn, Expérimenter le chant du monde

Simon Lemoine, La conscience comme lieu de lutte

Aurélien Mole, Portrait des artistes Louise Hervé et Chloé Maillet

Yann Ricordel, Extraplât. Warhol, le Pop art américain et l'idéologie

Yannick Lecœur, Boum!

Jérôme Diacre, L'appel à projet: projets à la pelle

Matali Crasset, Foglie

Nils Gaudagin, Hoverboard

Marcel Duchamp, Blueprint for Fountain

Sol Lewitt, intallation de la salle du Château d'Oiron

Xavier Vert, Passé le Premier Cercle de l'Enfer

Entretien avec Jean-Sylvain Bieth

Olivier Morvan, Citadelle. Présent

Ludovic Lacreuse, Rectifications et précisions

Guillaume Le Baube, «Buy-me 18», «Buy-me 20», «Buy-me 34», «Buy-me 35»,
«Buy-me 16», «Buy-me 19»

Jean-Michel Valtat, Le Pari de Rohmer

Edouard Levé, Pornographie, sans titre

Marie Beyaert, Ségolène Bernier et Baptiste Fabre,

Entretien avec Sammy Engramer

Sammy Engramer, European Think Tank

Ghislain Lauverjat, «Pour faire un carton, il faut jouer de manière sexy
tout en jouant la sainte-nitouche»

Arnaud Goualou, zoologie des frontières

Agenda

Comité de Rédaction: Jérôme Diacre, Sammy Engramer, Anne-Laure Even, David Guignebert, Ghislain Lauverjat, **Coordination:** Jérôme Diacre, **Graphisme:** Matthieu Loublier, **Agenda:** Diego Movilla, **Correction:** Marjolaine Gillette / correction.illette@gmail.com, **Administration, publicité:** Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652. 52 pages - 2200 exemplaires. Abonnement annuel et adhésion 16 €
Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, de la Région Centre et de la DRAC Centre.



Image de couverture: Pierre Belouïn: «Tape Wall» (2003). Installation, dimensions variables. 23 cassettes contre-collées sur mur. (Photographie de l'artiste / exposition: «Sound By Artists» Galerie Frédéric Giroux 2009)

<http://www.optical-sound.com>
<http://www.documentsdartistes.org/belouin>
<http://www.fredericgiroux.com>

Laura #11

Editorial

«The culture [of war] took you over. I remember stepping outside of war zones in El Salvador or the Balkans into peaceful environments, and the familiar had a quality of what Freud calls «the uncanny.» Everything that was familiar seemed strange, because everything that was strange had become familiar», raconte Chris Hedges dans un entretien en 2003 après la parution de son livre *War Is a Force that Gives Us Meaning*. Cette sensation que les choses et les situations hors normes deviennent familières nous saisit lorsque, noyés sous le flot d'images de désolation au Japon et de violence en Côte d'Ivoire et en Libye, nous constatons que nous nous habituons à l'insupportable; - inquiétante étrangeté -. L'exposition des «têtes de caractère» de F. X. Messerschmidt¹ nous parle de cela. Un corps sous la contrainte d'une violence interne produit des grimaces qui seront sublimées par des sculptures stupéfiantes. La défiguration dans l'art est porteuse de plus d'espoir que les «mines de rien» des dirigeants fortunés des grandes industries du nucléaire et des dictateurs du Moyen-Orient et de l'Afrique. D'autres visages encore, ceux de deux femmes, l'une tunisienne et l'autre égyptienne, en Une de *Libération*² du 15 janvier et du 12 février, lumineux de révolte et de joie, qui contrastent avec les traits impassibles des tyrans contestés. Ces visages nous rappellent que les causes justes peuvent encore être défendues et que le présent et l'avenir se lisent comme une promesse; celle d'un siècle à inventer au travers de projets insensés qui seuls seront porteurs de possibilités inespérées.

Laura # 11 revient sur la conscience politique de l'art et les enjeux de la notion de - projet -. Que signifie pour un artiste de développer un projet? Rosenquist, conscience politique du Pop art, interroge l'œuvre de Warhol de façon virulente. Tania Mouraud développe elle aussi une autre conscience: «un supplément d'espace pour un supplément d'âme». «Le désir est-il le ratage de son objet» comme l'écrit Lacan? Dans le contexte du pari de Pascal chez Rohmer, la présence de l'Autre interroge la «répétition» et la «grâce». Propositions pour penser autrement aujourd'hui et envisager différemment demain; la revue *Laura* cherche les impensés pour ouvrir les possibilités.

Jérôme Diacre

1. F. X. MESSERSCHMIDT (1736-1783), musée du Louvre, du 28-01-2011 au 25-04-2011. «C'est toujours autour de l'ombre errante de son propre moi que se structurent tous les objets de son monde» J. Lacan, cité dans la remarquable étude de Marie-Claude Lambotte, *in* catalogue de l'exposition.

2. Photographies de Fethi Belaid et Hussein Malla.

EXPÉRIMENTER

LE CHANT DU MONDE.

L'art de **Tania Mouraud**

En finir avec l'académisme

Tania Mouraud (née en 1942, à Paris) est considérée aujourd'hui comme une des figures majeures de la scène artistique française. Une artiste inclassable, formée en autodidacte au Royaume-Uni, en Allemagne et aux Etats-Unis, qui a pris une part active dans les différents courants avant-gardistes des années 1960-1970. Depuis sa première exposition personnelle à la galerie Zunini à Paris en 1966 jusqu'à sa dernière exposition rétrospective au CCC à Tours, son œuvre multiforme a su au fil du temps se régénérer pour ne jamais se conformer. Une œuvre conceptuelle Influencée par le suprématisme, le constructivisme ou encore le minimalisme, à travers laquelle est menée une réflexion plastique et sonore en lien avec les problématiques actuelles et une profonde réflexion sur la condition humaine. L'œuvre de Mouraud est intimement liée à l'histoire de l'art dans laquelle elle puise et à laquelle elle se réfère constamment. Tel un électron libre, elle n'appartient à aucun groupe artistique, à aucune mouvance spécifique. En cela elle jouit d'une pleine liberté dont ses œuvres sont l'empreinte. Son travail est complexe, il mêle philosophie, métaphysique, langage et expérience personnelle. L'artiste interroge sans relâche notre relation au monde, mais aussi l'art en lui-même, son histoire et ses codes. Rien ne nous est facilement donné. Il nous faut interagir avec les œuvres pour atteindre les messages délivrés par Tania Mouraud. Ses propositions sont structurées autour de sa vision politique. Elle dit d'ailleurs : « Si politique signifie questionner la réalité, démasquer les préjugés, traquer l'idéologie, faire une mise au point sur la réalité, alors mon travail est essentiellement politique. Il questionne tous les 'ismes' et cherche à définir la fonction de l'art en utilisant différents mediums : peinture, photographie, vidéo, son, etc. »¹ Une diversité technique présentée lors de l'exposition/ rétrospective *Une pièce de plus* à Tours, où le visiteur découvrirait les environnements, les peintures murales, les maquettes, les vidéos et les installations sonores de l'artiste². Un éclectisme qui allie trois facteurs moteurs : voir, percevoir et savoir.

En 1969, Tania Mouraud produit une performance hors du commun : elle brûle publiquement ses toiles. Après cinq années de peinture, la jeune artiste souhaite tourner la page et réenvisager sa pratique de manière radicale. Jusque-là, sa production était influencée par le Pop Art dont elle a retenu les grands aplats de couleurs vives et les contours noirs. Un travail peint qu'elle a choisi de réduire en cendres. « J'étais incapable de produire de la sensualité picturale, incapable de produire la lumière qui fait que la peinture est la peinture »³. Loin de marquer l'arrêt de sa carrière, l'autodaté est à comprendre comme un geste manifeste. Une renaissance artistique. À partir de cette date, elle refuse l'académisme de la peinture de chevalet et le conformisme des Beaux-arts. Elle réfute son statut de « peintre » pour s'engager dans une démarche conceptuelle, en rupture avec les formes d'art traditionnelles. L'art se doit d'entrer dans la vie quotidienne, il ne doit plus être enfermé et être réservé à certaines catégories sociales. L'art partout et l'art pour tous. Dans cette perspective, elle entreprend la réalisation d'affiches et de peintures murales à travers lesquelles elle poursuit sa réflexion sur le langage en tant que signe. Elle peint, en noir et blanc, des mots ou des phrases, dont elle a réduit les caractères à des formes d'apparences abstraites. Le spectateur qui passe rapidement son chemin n'y voit qu'un dessin abstrait, celui qui s'arrête et se concentre parvient à déchiffrer le message de Tania Mouraud. Elle interroge notre perception et notre capacité d'attention. Les mots sont aussi bien en français qu'en anglais. Un mot ou une phrase courte, percutante et expressive, qui vient nous bousculer. Ses messages viennent perturber le système de communication banalisé et formaté.

 Tania Mouraud / *Initiation Room n°2*, 1971 / Laque blanche sur sol, murs et plafond, lumière indirecte, fréquence sinusoïdale, 200 hertz, 600 x 500 x 150 cm
De gauche à droite : Tania Mouraud, Terry Riley, Ann Riley, Pandit Pran Nath, La Monte Young, Marian Zazeela / Galleria LP 220, Turin
Photographie Berengo-Gardin / Courtesy Galerie Dominique Fiat

En 1977, elle réalise *City Performance n°1*, une action qui consistait à présenter des affiches où était inscrit le mot «NI». Le mot apparaissait en lettres majuscules noires sur un fond blanc. L'artiste avait placardé cinquante-quatre affiches (3m x 4m) dans les rues de Paris. Le rapport du langage à l'espace, urbain en l'occurrence, est une donnée essentielle pour comprendre la dimension de l'œuvre. Le mot «NI» est composé de trois verticales et d'une diagonale qui lui donne son sens. Elle note que si l'affiche avait été exposée sur le mur d'un musée, elle aurait été comprise comme une œuvre abstraite, tandis que dans la rue les gens lisent. Ici, l'affiche de Mouraud se substitue aux panneaux publicitaires traditionnels, pourtant elle ne remplit pas la même fonction. Si la publicité, que nous côtoyons quotidiennement, fourmille en messages répétitifs et abrupts, «NI» est à contre-emploi. L'œuvre impose la réflexion. Un mot que nous n'utilisons jamais seul, une négation, qui ici en perd son sens. «NI, opération sans suite, ni teasing, ni publicité déguisée du ministère de la Culture. Simplement une prise de position anonyme. Négation ultime, vérité absolue, disjoncteur universel utilisé par les logiciens occidentaux et les sages orientaux.»⁴ Le mot s'inscrit dans l'espace et le temps, il se fonde dans son environnement. Et c'est dans sa permanence qu'il prend tout son sens. L'œil rencontre plusieurs de ces affiches, qui ne sont ni des publicités, ni des affiches de campagne ou d'une association, ni des panneaux officiels. «NI» nous donne à réfléchir à cette multitude de signes qui nous submergent et nous font oublier l'essentiel. L'artiste explique que «NI» est un connecteur de vérité fondamentale, ni blanc ni non blanc – ni noir ni non noir, il est toujours facteur de vérité»⁵. «NI» est avant tout un acte de résistance, un appel au réveil des consciences. Robert C. Morgan écrit à propos des mots choisis par l'artiste : «Ils existent sans référent. Les mots de Mouraud n'ont pas de spécificité. Ils ne se réfèrent pas à des produits. En plus de la culture pop, ils semblent se référer à l'histoire de l'art non-objectif.»⁶ Ses peintures murales sont des produits de résistance face à la standardisation des informations et des mots qui perdent leurs significations, leur essence. Pour cela, elle utilise les codes et les stratégies commerciales pour les déconstruire. «Sur le lieu de la publicité, je propose la philosophie, l'engagement comme décor.»⁷ Dans cette recherche de la peinture, du graphisme et de l'espace, elle a développé de nombreuses peintures murales dans les villes et les musées. Des peintures/messages caractérisées par un esthétisme et une élégance graphique. La construction des textes aux lettres allongées et resserrées repose systématiquement sur le nombre d'or qui implique une harmonie et une exigence qui lui sont nécessaires.

Au CCC de Tours était présentée une peinture murale d'angle, *NITTSUASU* (2006).⁸ Sur le choix de l'angle, Tania Mouraud rejoint l'idée de l'artiste russe, Kazimir Malevitch, qui disait que chaque maison possède une icône devant être disposée dans «le bon coin». Ses peintures murales sont toujours formées de lettres noires sur fond blanc, au graphisme esthétisé brouillant la lecture des messages peints. «Now is the time» est une phrase extraite du célèbre discours de Martin Luther King, «I Have a Dream», prononcé le 28 août 1963, tandis que «To stand up and speak up» est le nom d'une association antiraciste fondée par l'ancien footballeur Thierry Henry dans les années 1990. Deux messages extraits de sources diamétralement différentes et qui pourtant se rejoignent sur une même thématique : la tolérance et le respect d'autrui. Mouraud aime ce mélange de références, populaires et intellectuelles, qui «se rapportent toujours à l'expérience de l'individu»⁹. La hiérarchie est annulée. Les peintures murales véhiculent des valeurs universelles et une philosophie altruiste chères à l'artiste.

Environnements sensoriels

En 1970, Tania Mouraud présente à la galerie Rive Droite *One More Night*, une chambre de méditation de type minimaliste. Il s'agit d'une «fosse-cercueil» adaptée aux proportions corporelles de l'artiste. Celle-ci pouvait s'y allonger bras et jambes écartés. «L'œuvre c'est le vide»¹⁰. Le vide de la chambre est comblé par le corps, la lumière et la bande-son qui l'accompagne. Une pièce sonore réalisée par Eliane Radigue, élève de Pierre Henry. Cette réflexion sur l'espace, l'architecture intérieure et l'expérience psychosensorielle, s'inscrit dans le mouvement *Light and Space Art* actif dans les années 1960 sur la côte Ouest des États-Unis. Plusieurs artistes comme Robert Irwin, James Turrell, Eric Orr, Maria Nordman ou encore Susan Kaiser Vogel, ont formulé des propositions artistiques basées sur la perception et la contemplation. Dans cette émulation, Tania Mouraud a pris une part active dans le développement de l'art sensoriel, ce qui l'a menée à la conception d'une série d'environnements psychosensoriels. Elle s'est aussi reconnue dans des références plus historiques. Il y a une filiation assumée avec le travail d'El Lissitzky sur l'espace et le concept d'exposition. Ce dernier dit : «L'organisation du mur ne doit pas être comprise comme tableau, comme peinture murale. Peindre les murs est aussi faux que d'y accrocher des tableaux. Le nouvel espace ne nécessite ni ne veut de tableau – il n'est pas un tableau qu'on aurait 'traduit' en plusieurs plans. Ainsi se comprend l'animosité des peintres à notre égard, car nous détruisons les murs comme *lit de repos* des tableaux.»¹¹ Les chambres psychosensorielles de Mouraud résultent de ses recherches sur la forme et la perception, elle a donc produit un concept d'art pur, minimal. Elle pense que chaque individu devrait avoir «une pièce de plus» dans sa maison, une pièce à soi, pour se retrouver face à soi-même. Pierre Restany a parlé d'un «supplément d'espace pour un supplément d'âme.»¹² Ce sont des cellules réservées à l'expérimentation des sens, des peurs, des émotions, des contradictions, des désirs et de sa propre mort. La plasticienne souhaitait construire «un monde où [elle] pourrait mourir en paix»¹³. Le corps, la lumière et le son sont les trois caractéristiques essentielles dans le développement de ses

environnements sensoriels. «Le vide et le blanc de ses Chambres de méditation, constructions austères, laquées [...], incorporant parfois des sons répétitifs et obsessionnels. Tania [Mouraud] s'y asseyait, seule, au milieu, pour «s'accoutumer à la mort.»»¹⁴ L'artiste ne s'intéresse pas à l'abstraction de la pièce, mais au dialogue entre l'espace et le corps qui le traverse, l'occupe et le réinvestit. Le caractère méditatif de ses chambres, l'a menée à se rendre en Inde, un pays avec lequel elle entretient un rapport intime depuis les années 1970. Lors de l'exposition au CCC était présentée pour la première fois dans son ensemble la série de treize environnements sensoriels, un projet d'ampleur a été élaboré dans les années 1970. De nombreuses cellules demeurent à l'état de projet (maquettes et plans) car leurs productions réclament un budget conséquent. À Tours, le visiteur pénétrait dans *Initiation Room n°2*, une des pièces sensorielles produites à l'occasion de la rétrospective. Elle n'avait pas été présentée au public depuis sa première installation à Turin en 1971. *Initiation Room n°2* est un espace de méditation à l'intérieur du centre d'art. Ses dimensions, six mètres de largeur, cinq mètres de profondeur et un mètre cinquante de hauteur, favorisent la position assise dans la pièce.¹⁵ Une position en accord avec un état introspectif. Il s'agit d'un espace clos où nos sens, notre corps et notre esprit sont mis à contribution. Dans une pièce blanche et lumineuse, nous expérimentons l'insolite et l'intime. Nous sommes mis à l'épreuve de nous-mêmes. Il s'agit d'une rencontre avec son propre corps dans un espace où les repères spatio-temporels sont absents. Tania Mouraud explique : «Les propositions que j'ai faites à cette époque étaient des lieux pour s'asseoir et pour contempler l'espace, pour devenir un avec l'espace : essayer de perdre la limitation du corps. [...] Essayer de vivre l'expérience cosmique et de comprendre que la limite du corps, c'est le cosmos.»¹⁶ Nous sommes notre propre repère dans cette pièce sans limite. Deleuze et Guattari ont écrit : «la chose ou l'œuvre d'art, est un *bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*. [...] Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. Ils sont en l'absence de l'homme, peut-on dire, parce que l'homme, tel qu'il est pris dans la pierre, sur la toile ou le long des mots, est lui-même un composé de percepts et d'affects. L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi.»¹⁷ Les pièces de Tania Mouraud sont des «blocs de sensations» dans lesquelles chacun d'entre nous jouit de la plus grande liberté. À l'intérieur du bloc, le corps et l'intellect expérimentent à la fois le vide, la relation corporelle avec l'espace et le fourmillement de l'esprit.

Exprimer la mobilité du monde

Tania Mouraud a peu utilisé le médium vidéo avant le début des années 2000. L'image filmée est le prolongement de sa pratique puisqu'elle dit : «Mes vidéos sont des peintures en mouvement.»¹⁸ Elle choisit le matériau en fonction de ses expériences et des sujets traités. Dans ce cadre, nous avons retenu deux œuvres vidéos : *La Fabrique* (2006) et *Ad Infinitum* (2008). Deux installations marquantes tant au niveau de leurs esthétiques que de leurs contenus. *La Fabrique* est une installation composée de 25 TVs, 4 murs de projection et 29 sources sonores. Sur les écrans TV sont diffusés des portraits en plan américain des hommes et des femmes travaillant à leurs postes dans une usine textile en Inde.

Les images ont été tournées à Kerala, une région chère à l'artiste qui se rend en Inde une fois par an depuis les années 1970. Mouraud s'est attachée à un point de vue frontal impliquant une neutralité du regard et une mise à distance avec son sujet. Sur les murs sont projetés des plans rapprochés, des mains et des visages des tisserands. Les gestes, les regards, les bruits nous indiquent la brutalité de leur quotidien. «Avec *La Fabrique*, je me suis intéressée à l'exploration des connexions entre les corps, la torture de l'interaction homme-machine, les robots humains, l'espace et le temps.»¹⁹ Ici, le visiteur est sans cesse connecté avec les tisseurs indiens. Il est submergé par leurs gestes et le bruit de leur travail. Les portraits vidéos nous installent dans une position inconfortable renforcée par le processus établi par l'artiste. Face aux images le malaise est palpable. Un sentiment qui annule la distance et la notion géographique. Ici et maintenant, nous sommes confrontés à la condition humaine. Tania Mouraud parle d'une «proximité assumée»²⁰. La fusion des hommes, du temps et de l'espace donne une force émotionnelle et déroutante à l'installation. En aucun cas elle n'a souhaité produire un documentaire ou un reportage sur les tisserands indiens. Elle les a choisis comme sujets pour nous parler de la condition humaine aliénée par le travail. La répétition et la gestuelle automatique sont orchestrées par les claquements des métiers qui rythment les longues journées des tisserands. Ici, comme ailleurs, l'homme est une pièce de la machine de la surconsommation de masse. Son corps est déshumanisé, il devient mécanique et opère des gestes répétés à l'infini. Les travailleurs à la chaîne se livrent à une chorégraphie sans âme, dirigée par les intérêts économiques au détriment des hommes broyés par cette grotesque machine. Sur un autre mode, Tania Mouraud poursuit son travail sur le chant et les vacarmes de notre monde avec une installation comme *Ad Infinitum* (2008) dont la force visuelle et sonore interpelle vivement le spectateur. Créée et présentée en 2009 dans la chapelle de l'Oratoire du musée des Beaux-arts de Nantes, *Ad Infinitum* est une installation saisissante sur le plan émotionnel.²¹ En effet, elle a observé, enregistré et filmé les baleines. Les images, ici retranscrites en noir et blanc, ont été tournées au large du Mexique, dans la mer de Cortès où les baleines séjournent le temps que leurs petits grandissent et deviennent suffisamment autonomes pour reprendre leur périple vers l'Alaska. L'installation nous plonge dans un monde fascinant, en lien avec l'histoire portuaire de la ville de Nantes, puisque les baleiniers ont participé à son enrichissement au XIX^e siècle. L'anecdote historique n'est jamais évoquée, seul le spectateur avisé pour établir le lien. L'œuvre est totalement centrée sur la gestuelle et les sons des baleines. Sur plus de cinquante heures d'images, Tania Mouraud en a gardé huit minutes. Huit minutes de plans serrés sur la mer et les baleines. Pas d'horizon, pas de ciel. Les animaux aux reflets argentés apparaissent, glissent et disparaissent dans l'eau.

Bien sûr, nous le savons, les sujets élaborent des stratégies leur permettant d'échapper bien souvent aux rôles requis. Ils peuvent, par exemple, feindre la concentration, l'enthousiasme ou le respect. Ils peuvent aussi lutter pour que le rôle attendu soit modifié. Mais le rapport de force est inégal, le dispositif s'appuie sur un grand savoir et s'applique méthodiquement à améliorer (empiriquement ou non) son efficacité globale, et donc, par la même occasion, sa maîtrise locale des conduites. Et dans de très nombreux dispositifs, le niveau de concentration mentale requis est tel que je n'ai pas d'autre choix que de m'effacer *complètement* devant le rôle à tenir (telle tâche sera absorbante, tel environnement limitera les possibilités pour l'esprit de «divaguer» par des stimulation constantes: le téléphone qui sonne sans arrêt, les pièces de la chaîne qui se présentent de façon ininterrompue, l'activité générale qui me stimulera sans cesse, etc.).

Régulièrement je vais «reprenre conscience» en pratiquant éventuellement une sorte de suspension de jugement (au sens de l'époché des grecs), mais si la fatigue ne me fait pas rapidement perdre cette position salutaire, les mille détails du dispositif s'en chargeront. Tout est là pour rappeler le rôle attendu: le temps de repos et le niveau de productivité mesurés en temps réel, le regard panoptique démultiplié, ininterrompu et omniscient (qui, grâce aux «enregistrements», à l'archivage et à la comparaison, me voit non seulement maintenant, mais aussi dans la durée), la tâche toujours inachevée qui m'est présentée et qui ne saurait attendre, etc.

Le dispositif fait plus que me faire faire telle action, comme on peut exiger cela d'un homme dans un rapport de force physique explicite et coûteux. Il a acquis la possibilité, plus économique, de me faire être, corps et âme, un être défini par lui, éventuellement standard, dès lors que je suis en rapport avec lui.

Grâce à un habile investissement de la conscience du sujet, profitant du fait que deux «êtres» ne peuvent «cohabiter» lorsque la situation exige de la concentration, le dispositif m'utilise de la façon la plus optimum pour lui, en me «remplaçant», ni plus ni moins, par un personnage fabriqué de toutes pièces, le temps des séjours passés en son sein. Dans le dispositif, je vais agir de la manière requise par un tiers, et cela *spontanément*.⁵

On voit bien que la conscience des sujets qui fréquentent le dispositif est investie, elle-même, de plusieurs façons: l'isotopie⁶ impose des matrices d'intelligibilité pauvres, hiérarchiques, statiques et tranchées, véritables «canaux» invisibles dans lesquels vont se distribuer des sujets engoncés; les biotopes aménagés, quant à eux, sous leur apparente neutralité, tirent des profits calculés de mes conduites régulières; la colonisation des phénomènes, enfin, va permettre non seulement de maîtriser ce qui est donné à penser aux sujets, mais encore de créer une situation telle qu'ils n'aient d'autre choix que de se laisser longuement totalement investir d'un rôle préétabli.

Le dispositif me met en scène

Remarquons que dans le dispositif je suis moi-même un phénomène, et qu'il y a fort à parier que le dispositif me distribue, vis-à-vis d'autrui, dans une position telle que je sois dans l'obligation d'adopter définitivement une posture «digne».



Expliquons-nous. Le dispositif favorise la comparaison: dans l'entreprise il met en place des «open space», vastes salles où les salariés se côtoient, ce qui a pour effet que toujours quelqu'un peut, s'il s'intéresse à vous, voir ce que vous faites et entendre ce que vous dites, et cela sans même que vous ne le sachiez. Le dispositif m'expose au regard d'autrui, tout en me plaçant à côté de lui. Il est maître, ainsi, du cadre dans lequel je vais apparaître tous les jours, toute la journée, comme phénomène (à côté de sujets dont le statut est comparable, à partir desquels je vais être tel ou tel: plus, moins ou égal).

Dans le dispositif, je puis déjà «me tenir», me contenir, ou même tenir un rôle appris et attendu, rien que du fait que je sois mis en présence d'autrui, qui me pense, et sur fond de qui j'apparais comme tel ou tel. Dans une file d'attente d'une agence pour l'emploi, j'apparais inmanquablement comme étant «chômeur». Cette identité m'aborde puis me déborde; n'est-elle pas dite par le dispositif qui la crie à tue-tête, alors que je la crois mienne, émanant de moi? Dans un train, assis en «première classe», comment vais-je apparaître, moi qui suis habitué à voyager en seconde? N'ai-je pas rapidement à prendre la mesure de la conduite à tenir, en observant les autres voyageurs, avant de me risquer à faire, ou dire, quoi que ce soit?

Le dispositif force ma conscience, il ne m'ordonne rien ou presque de façon explicite, il m'investit insensiblement par sa simple disposition. Cent fois dans la journée je vais, rapidement sans même plus y prendre garde, faire bonne figure devant un supérieur, un collaborateur, un subalterne, un client, une caméra, etc. Toujours potentiellement présents, pouvant surgir à tout moment. Je vais faire bonne figure *durablement*, comme «de guerre lasse», parce que cela paraît plus «simple», finalement, d'adopter l'esprit requis, tout au long de mon inscription dans le dispositif.

Le dispositif requiert de moi une attitude standard: marquer du respect à un supérieur hiérarchique (lorsqu'on se déplace, se tenir un peu en retrait, le suivre; ne pas lui couper la parole et accepter de bonne grâce qu'il nous la coupe; avoir l'air attentif et intéressé, par exemple), tenir son rang, «bien faire son travail», etc. Je vais adopter cette attitude pour ne pas avoir l'air d'être un «imposteur», ou pour ne pas me faire *remarquer* (un phénomène qui attire notre attention est bien souvent un phénomène inhabituel). Petit à petit je vais connaître mon rôle à la perfection, et autour de moi tous pourront me reconnaître sans hésiter comme étant celui que je m'efforce d'être au mieux.

Et je vais parfois me prendre au jeu, et affirmer que je suis, *au fond de moi*, ce personnage que je joue depuis longtemps, et que mon entourage reconnaît.

Les identités sont en jeu, et elles peuvent apporter un grand plaisir comme de grandes souffrances, lorsqu'elles sont reconnues ou non. Ce qui expliquerait pourquoi on les cherche, ou pourquoi on veut les quitter. N'y a-t-il pas une illusion «collective» (il existe, en soi, des identités: cet homme a bien l'air d'être médecin), occasionnée par le fait que puisque je vois autour de moi tant de personnes qui semblent bien être en soi ce qu'ils sont en acte, je suis alors porté à croire que je pourrai moi aussi, à force de faire des efforts, à force de patience, à condition de «trouver *ma* place», à condition de le mériter, etc., *devenir* tel ou tel?





L'acceptation des regards

Le panoptique rend visible pour rendre *pensable* et *pensé*. Entendons le mot «pensé» au sens banal du terme, «objet de considération par un sujet». Et en organisant le pensé, ou du moins une bonne part du pensé, le dispositif prend pied dans le monde de la conscience. Rappelons que son action est discrète mais pourtant profonde, puisqu'il agit dans la répétition et la multiplicité. Il crée du même, il porte des persistances, qu'il rejoue sans cesse dans des cycles sans fin. La hiérarchie, par exemple, n'existe sans doute que dès lors qu'elle est reconnue en pratique, quotidiennement.

Le dispositif a le pouvoir d'intervenir sur le phénomène, que ce soit celui qui se présente à moi (produit à acheter, collègue que je vois à côté de moi être «meilleur» ou «moins bon» que moi, chef que je reconnais comme tel, etc.), ou celui dans lequel j'apparais (il me place dans une position telle que les autres ne pourront faire autrement que de me juger : sans cesse ils me voient au travail ou en pause, ma productivité est facilement estimée, on sait mon grade et donc on peut estimer le montant de ma paie, on sait mon ancienneté, on se dit que je suis «jeune débutant» ou «ancien» proche du départ, on se fait une idée sur mon niveau de vie général en regardant ce que je mange au restaurant d'entreprise et en voyant quelle est ma voiture, etc.). Le dispositif rend fortement visibles certains éléments choisis par lui, qui seront donc sans cesse pensés, et qui donc vont acquérir alors une persistance: tel sera reconnu travailleur, tel autre malhabile, tel autre, enfin, respectable, etc. Le dispositif va créer des persistances (des identités), puisqu'il est organisé de telle sorte que mille situations se reproduisent sans cesse, et cela sous certains regards choisis (il y a toujours, au moins, un membre de l'encadrement dans l'open space, ou un membre de l'équipe éducative dans les classes). Le regard, nous l'avons remarqué, s'il n'est pas toujours immédiatement présent, peut néanmoins surgir à tout moment, ou être rétrospectif.

Le dispositif a donc une mainmise très forte sur le monde phénoménal, on maîtrise ce dont les sujets ont conscience en son sein (en maîtrisant l'emploi du temps et l'environnement matériel immédiat, c'est-à-dire tout ce qui est à portée directe des sens et de la conscience), et on maîtrise l'apparence du sujet lui-même, en le plaçant parmi d'autres sujets choisis, parmi lesquels il sera défini, par analogie ou par contraste (on est dans «l'équipe de nuit», on a tel uniforme distinctif, on travaille à telle place physique qui va rendre compte de notre statut, etc.).

Il est intéressant de remarquer comme la conduite et l'esprit requis recherchés par le dispositif seront corrélats d'une «mise en scène» des sujets, qui seront à la fois placés et fortement éclairés. *Et la lumière forte qui est portée sur moi dans le dispositif ne me gêne pas si j'estime que «je n'ai rien à cacher».*

On peut se demander, maintenant, si *mon abandon à l'esprit requis* ne serait pas, en quelque façon, proportionnel à *mon acceptation d'être objet de pensée*. Cette acceptation ne va pas de soi, comme en témoigne Robert Linhart dans *L'Établi*: «On chronomètre (en douce: la blouse blanche se promène avec le chrono dans la poche, se met derrière le gars qui travaille, clic dans la poche, le gars fait ses mouvements habituels, clac à la fin de l'opération, ni vu ni connu; reste plus qu'à s'éloigner au pas de promenade et à lire le résultat tranquille, à l'écart; c'est noté)⁷». L'encadrement, ici, n'ose pas effectuer sa mesure de façon visible, il est vraisemblablement inquiet de la réaction que pourraient avoir les ouvriers se sachant ainsi finement mesurés⁸. On voit bien comme le dispositif est un metteur en scène: il cache volontairement certaines de ses actions, tout en éclairant fortement certaines actions des sujets les plus nombreux du dispositif. Certaines choses doivent être objets de la pensée la plus précise qui soit (dans ce contexte, cette pensée c'est «l'Organisation du travail», le savoir), d'autres doivent échapper au regard des sujets (pour éviter la colère, voire la grève).

Le dispositif, comme maître de l'espace, des gestes, des scènes, des distances, des déplacements, des rôles, des costumes, du temps et de la lumière, pourra facilement donner à voir (c'est-à-dire à penser) ce qu'il veut.

Dans cet extrait de *L'Établi*, l'ouvrier accepte d'être regardé par derrière par un homme qui a pour fonction déclarée de le juger, mais il n'accepterait pas que ce regard se fasse plus perçant (et Linhart ne s'en étonne pas, ce qui laisse à penser que cela va de soi à cette époque - la fin des années 70 - dans cette usine). L'ouvrier accepte le regard et le jugement de l'autre, dans une certaine mesure. Il pourra, on le sait, changer son attitude alors qu'il se sait observé, et être plus précis ou plus méticuleux par exemple.

Ainsi, lorsque je vais accepter que l'on observe continûment une nouvelle partie de moi ou de mon travail, je vais sans doute alors avoir à modifier en conséquence ma conduite et même l'esprit dans lequel j'agis au sein du dispositif. Le dispositif, par exemple, va installer des vitres en lieu et place de murs ou de portes opaques; il pourra aussi regrouper des salariés dans un même bureau; ou développer un logiciel informatique de mesure qui mettra en tableau certaines de mes activités (temps de pause, nombre d'appels traités, etc.), ce qui rendra visibles mes «progrès», mes «efforts», ou mes «acquis à consolider», etc.

Notons au passage que notre expérience nous pousse à penser que l'encadrement est souvent mal à l'aise lorsque de nouveaux procédés panoptiques sont mis en œuvre⁹.

Et le sujet épié dans le dispositif pensera bien souvent que son exposition est fortuite, que l'estrade du professeur n'est là que pour que l'élève puisse bien le voir, que les caméras sont installées pour la sécurité de tous, et que le logiciel informatique qui mesure ses temps de pause à la minute près n'a été mis en place que pour contenir quelques abus qui ne sauraient le concerner.

Nous nous étonnons du manque de pudeur, tant des sujets, qui pourraient réclamer des espaces privés (ou du moins plus vastes) et une absence de surveillance, que des dispositifs, qui archivent et utilisent de nombreuses mesures et informations, et qui multiplient les points de vue possibles sur les sujets.

 Portrait des artistes Louise Hervé et Chloé Maillet, 2009
photo: Aurélien Mole / direction artistique: Marcelle Alix

L'économie du pensé

L'équation, assez complexe, semble donc être la suivante: *je sais que je suis pensé* dans telles situations (mais je ne sais pas, usuellement, que le dispositif a intentionnellement organisé ces situations répétés, voire ininterrompues), situations dans lesquelles je sais à la fois ce que l'on risque fort de penser de moi et à la fois également quel est l'esprit requis, c'est-à-dire le personnage-type attendu par le dispositif. Je suis donc poussé à feindre que je *suis* ce personnage-type, pour me garantir un jugement qui me fera honneur (jugement auquel je ne puis échapper). Le dispositif, par ailleurs, va feindre à son tour de n'être pas responsable de cela, et, d'ailleurs, l'encadrement va lui-même, bien souvent, s'offrir de temps en temps aux regards, sous une apparence de bienveillance et d'empathie, et être possédé aussi d'un esprit requis : le chef paraît occupé, préoccupé, dur à la tâche, il ne compte pas son temps et montre l'exemple.

Ainsi, plus je suis pensé, et moins je suis « moi-même ». Ou du moins, plus je suis pensé, et plus je suis contraint à être un personnage-idéal. En fait, plus qu'une question de degré de pensée, il s'agit sans doute même d'une question de « parties de moi » rendues pensables. Dès lors que la mise sous les regards est ininterrompue et multiple (tous, ou presque, peuvent me voir ou surgir soudainement), ce sont certainement les parties de moi qui sont rendues visibles et pensables, qui sont, en définitive, le véritable enjeu de pouvoir, comme prises convoitées sur les sujets.

En effet, le dispositif efficace – celui dans lequel les sujets adoptent, *autant que faire se peut*, l'esprit requis – est le dispositif qui a su rendre visibles, pensables et pensées, certaines « parties choisies » des sujets. Des situations dans lesquelles je vais me savoir jugé vont ainsi être multiples et répétées. Elles pourront avoir pour incidence de me conduire à prendre durablement, dans le dispositif, une attitude choisie. Cet assujettissement est permis par un dispositif qui déborde souvent ma conscience, c'est-à-dire la met dans une situation telle que, sans toujours que je m'en rende compte, j'adopte si souvent une certaine posture qu'elle finit par m'être familière et, d'une certaine manière, qu'elle finit par être *mienne*. On a bien ici affaire à *une orthopédie de l'âme*, terriblement efficace, mais si diffuse qu'elle en est invisible.

Simon Lemoine

^[1] Erving Goffman, *Asiles, études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Les Éditions de Minuit, 1968, p.242.

^[2] *Ibid.*, p.242.

^[3] « La direction de l'organisation exprime une conception idéologique de l'essence humaine de ses membres », ou encore : l'action de la direction exprime « une certaine conception des individus qu'elle concerne », *ibid.*, p.241.

^[4] On retrouve une telle situation dans *L'Établi* de Robert Linhart : « Ils sont trois Yougoslaves qui occupent des postes successifs dont l'ensemble constitue le montage de serrures complètes. (...) Ils sont si adroits et travaillent si vite qu'ils parviennent à recomposer les trois postes en deux : l'un d'entre-eux peut ainsi être libéré en permanence par roulement, pour aller fumer aux toilettes ou faire la conversation aux filles de la sellerie », Minuit, 1978, p.33-34.

^[5] « Principe de base, un opérateur n'est réputé formé que s'il maîtrise l'ensemble de sa tâche ou sa fonction au niveau réflexe, c'est-à-dire sans hésitation en toutes circonstances pour l'accomplir dans le respect des conditions de performance : sécurité, qualité, efficacité », *Techniques d'amélioration continue en production*, *op. cit.* p.79.

^[6] Voir *Laura 10* pour les concepts d'isotopie et de biotope.

^[7] *L'Établi*, *op. cit.* p.159.

^[8] On peut faire une seconde lecture de ce passage, et estimer que l'encadrement se cache pour faire sa mesure afin que l'ouvrier agisse « comme d'habitude » pour que la mesure soit effectivement représentative de son rythme ordinaire. L'auteur de *L'Établi*, à qui nous avons soumis ces deux lectures, indique qu'elles sont, en fait, toutes les deux possibles. Dans tous les cas on voit bien comme le sujet regardé est mis en lumière alors même que le sujet regardant est dans l'ombre : les phénomènes sont maîtrisés. L'un joue l'ouvrier modèle, l'autre joue la blouse blanche qui « ne fait que passer » : le dispositif distribue des rôles.

^[9] On peut constater, par exemple, soit une attitude de désintérêt apparent (« ça n'est qu'un changement mineur », peut-on entendre), soit même une attitude assez peu courageuse (« ça vient d'en haut, je n'y peux rien », ou même « entre nous, comme vous je suis contre, mais que voulez-vous... »). D'autres propos, encore, peuvent être tenus : « c'est le progrès, il faut bien qu'on se mette au goût du jour ».

EXTRAPLAT. WARHOL,

LE POP ART AMÉRICAIN

ET L'IDÉOLOGIE

« Damian se dirigea vers la fenêtre et regarda dehors. « J'imagine qu'il faut courir beaucoup de risques pour devenir célèbre, dans n'importe quel domaine », dit-elle, puis elle se tourna, me regarda et ajouta : « Par exemple pour devenir un artiste. »

[***]

— si tu dis que les artistes prennent des « risques », c'est insultant pour les hommes qui ont fait le débarquement, pour les voltigeurs, pour les baby-sitters, pour Evel Knievel¹, pour les filles adoptives, pour les mineurs de fond et pour les auto-stoppeurs, parce que, eux savent vraiment ce que « prendre des risques » veut dire². »

De la Hot Painting au New Cool-Art

Si elle peut paraître anecdotique (et effectivement, l'ouvrage publié en 1975 par Harcourt Brace Jovanovich sous le titre *The Philosophy of Andy Warhol* n'est, à proprement parler, qu'une somme d'anecdotes), cette dénégation d'Andy Warhol nous met sur la piste de l'une des manières dont le *Pop artist* se définit historiquement: par opposition à l'expressionniste abstrait, et particulièrement à Jackson Pollock. Non pas celui de Clement Greenberg ou Leo Steinberg, mais celui d'Harold Rosenberg, qui fait de la confrontation à la toile (qualifiée d'« arène ») un drame existentiel: « une peinture qui est un acte est inséparable de la biographie de l'artiste. Le tableau lui-même est un moment dans la complexité impure de sa vie — qu'on entende par « moment » les minutes réellement employées à colorer la toile ou la durée tout entière d'un drame conscient dont le langage des signes est la manifestation. Cette nouvelle peinture clôt définitivement toute distinction entre l'art et la vie.» Et de fait on a défini le *New Cool-Art* dans sa forme inchoative par opposition à la Hot Painting, mais la rupture entre ce que l'on peut considérer comme une période (l'expressionnisme abstrait) aux formes d'art qui lui ont succédées n'est pas aussi nette qu'on aimerait le croire, et sa distinction en constructions critiques, trop souvent reprises sans autre forme de procès par l'historien d'art, que sont *le Pop art*, le *Minimal art* ou l'*Op art* n'a pas d'emblée été *tout à fait claire*. S'il était certain, pour la critique, que nous assistions à un changement de paradigme, cette dernière vécut un moment transitionnel de relative désorientation. Ainsi peut-on voir rassemblés sous la plume d'Irving Sandler, *en tant que groupe*, les noms de Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Larry Poons et Donald Judd: « pendant les cinq ou six dernières années, un nombre croissant de jeunes artistes a rejeté les prémisses de l'expressionnisme abstrait. Les plus extrêmes sont Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Larry Poons et Don Judd. Parce que *le groupe dont ils font partie* [je souligne] est le plus bruyant et peut être le plus nombreux dans le monde de l'art new-yorkais aujourd'hui, j'en suis arrivé à croire que son point de vue pourrait marquer les années 60 comme l'expressionnisme abstrait a marqué les années 40 et 50³.» Ce que les « New-Cool Artists » ont en commun, c'est, selon Irving Sandler, qu'ils « se limitent à des idées uniques et prédéterminées qui sont répétées avec de légères variations. Ce faisant, ils ont transformé l'anxiogène « je ne sais pas » des action painters par un « je sais » calculé⁴.»

Andy Warhol, individu postmoderne

Andy Warhol va dans ce sens, et plus loin encore dans la dépersonnalisation en déclarant à son interviewer Gene R. Swenson dans *Art News* dès 1963 que « tout le monde devrait être une machine », et que « tout le monde devrait pouvoir réaliser [ses] tableaux à [sa] place », appliquant ce qu'Hervé Vanel a qualifié de « philosophie de la fin du travail »⁵. En ce sens, Warhol modélise l'individu pris dans ce que Jean-François Lyotard a qualifié de « condition postmoderne » : c'est-à-dire un individu programmé dans une société programmée, où le politique a cédé la place aux impératifs économiques, devenus la matrice à partir de laquelle ce que l'on a pu nommer la « société ordinateur » s'autorégule. Ou comme l'a décrite Alain Touraine : « la croissance est le résultat d'un ensemble de facteurs sociaux plutôt que la seule accumulation du capital. Le fait le plus nouveau est qu'elle dépend beaucoup plus directement qu'avant de la connaissance, donc de la capacité de la société à créer de la créativité. Qu'il s'agisse du rôle de la recherche scientifique et technique, de la formation professionnelle, de la capacité de programmer le changement et de contrôler les relations entre ses éléments, de gérer des organisations, donc des systèmes de relations sociales, ou de diffuser des attitudes favorables à la mise en mouvement et à la transformation continue de tous les facteurs de production, tous les domaines de la vie sociale, l'éducation, la consommation, l'information, sont de plus en plus étroitement intégrés à ce qu'on pouvait appeler autrefois les forces de production »⁶. Certes Touraine ne mentionne pas l'activité artistique, mais il est certain que le système du marché de l'art, envers lequel Warhol a fait preuve d'une complaisance sans limite jusqu'à devenir à lui seul sa propre entreprise, s'intègre pleinement dans cet ordonnancement nouveau. Le livre de Daniel Bell *The End of Ideology* paraît en 1960. Celui de John Kenneth Galbraith *The Affluent Society* en 1958. Ces deux ouvrages emblématisent d'une part l'échec définitif du socialisme aux États-Unis, et d'autre part l'engagement irréversible dans la course effrénée du consumérisme. Peut-on encore, dans ces conditions, parler d'idéologie ? Le Pop n'est-il pas précisément, par excellence, l'art de la fin des idéologies ? La production pléthorique de Warhol, qu'il s'agisse de la représentation d'un portrait de Mao, de Jackie Onassis, d'un des plus grands criminels des États-Unis, d'une chaise électrique, de fleurs, de vaches etc, est d'une parfaite innocuité politique, et toutes ces images, « extraplates » à la fois matériellement et idéologiquement, viennent se grouper autour de la seule véritable image que Warhol ait finalement fabriquée : la sienne propre. Bernard Lamarche-Vadel a déclaré dans une conférence : « ce qui commence à se formuler aux alentours de 1940 dans la conscience des artistes, et à la suite des différentes avant-gardes [...] c'est le deuil d'une totalité, qui est une totalité en réalité perçue par les moyens des idéologies, qui en assuraient la représentation »⁷. La question est, corollairement : a-t-on, après la défaite du socialisme, fait complètement table rase de la notion d'idéologie ? Peut-être peut-on trouver un élément de réponse du côté du regard de Marc Fumaroli sur les États-Unis, et sur Warhol en particulier : « dans le succès vide de sa vie et dans son image vampirique se profile une dimension religieuse clandestine que les transgressions compulsives de ses sérigraphies et de ses films publiés sug-

gèrent plus qu'elle ne l'impose. Ce Comte Dracula las et glacial de l'art comme marché n'en a pas moins été possédé par une activité d'homme universel du bluff, dont il a occupé toutes les vitrines : publicité commerciale, industrie de la mode et du look, peinture et sculpture de galerie et de musée marchandisées, photographie, cinéma, télévision, music-hall, presse people, boîtes de nuit, *gay culture*, *drug culture*, *rock culture*, *low culture*, snobisme et glamour des stars et des royaux, collectionnisme en série, avidité et compétence financière en matière de royalties, culte et travail incessant de sa propre image. Ce parcours encyclopédique a fait de lui le résumé vivant et le produit quintessenciel de la « seconde nature » moderne américaine et de la vertigineuse négativité qu'elle recèle »⁸. Qu'entend Fumaroli par « seconde nature » ? Et s'il y'en a une seconde, quelle est la première ? Cette « première nature » peut se trouver du côté de la métaphysique calviniste d'un Jonathan Edwards (1703-1758), avec ce qu'elle suppose d'éthique du travail et du labeur, du refus du badinage et de la distraction. La « seconde nature » américaine serait, à l'extrême inverse, *l'entertainment* hypertrophié et sa spectacularisation, entraînés par ce qui serait les « idéologies d'après les idéologies » : l'individualisme et le libéralisme économique.

James Rosenquist ou l'impossibilité de l'engagement

Parmi les artistes que l'on peut qualifier de « pop », c'est sans doute James Rosenquist qui a la conscience politique la plus affûtée. Ceci est particulièrement perceptible dans son œuvre *F-111*, un tableau monumental de 26 mètres de long, constitué de 23 panneaux d'environ 3 mètres de hauteur, actuellement exposé au MoMA à New York. On pourrait la qualifier, pour employer un terme très actuel, de « sampling » visuel entre un bombardier F-111 représenté sur toute sa longueur et de fragment de la vie quotidienne. L'artiste la définit en ces termes : « l'ambiance du tableau a à voir avec le fait que les gens aillent tous vers une même chose. Toutes les idées dans tout le tableau sont très divergentes, mais je pense qu'elles semblent toutes aller vers une signification de base. Elles sont divergentes, il est donc possible d'avoir des spaghetti orange, du gâteau, des ampoules électriques, des fleurs... »⁹. L'intervieweur, G. R. Swenson, qui s'inquiète de savoir vers quoi vont toutes ces choses, Rosenquist a cette réponse imagée : « vers une lumière aveuglante, comme un insecte se cognant à une ampoule lumineuse ». Et si cette lumière aveuglante n'était autre que ce que l'on appelle communément le « rêve américain » ? L'historien Daniel J. Boorstin, qui n'a eu cesse de définir ce que pouvait être la spécificité d'une expérience américaine, a dit la vanité de ce rêve dans *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America* (1962) : « L'Amérique a été une terre de rêves. Une terre où les aspirations de gens venus de pays encombrés de passés riches, pesants, aristocratiques et idéologiques peuvent réaliser leurs ce qui autrefois leur paraissaient inaccessible. Ici, ils ont tenté de réaliser des rêves. Le « Rêve Américain » était l'expression la plus exacte pour décrire l'espoir des hommes en Amérique. C'était un rêve revigorant et inspiré, justement parce qu'il symbo-



Yannick Lecœur, Boum ! 2011, dessin au papier carbone. 

lisait l'écart entre les possibilités qu'offraient la Nouvelle Améri- que et les dures réalités d'autrefois. Seuls les partisans d'une Amé- rique stagnante — prophètes d'une théocratie Puritaine rigide, ou de l'esclavagisme dans le Sud — ont jamais pris le rêve pour la réalité. Seuls des visionnaires désintéressés — les utopistes de pe- tites communautés idéales comme la « New Harmony » ou « Brook Farm » — ont jamais pensé qu'ils pourraient faire de leurs rêves un moule dans lequel on puisse vivre. Si l'Amérique était aussi le pays des rêves réalisés, c'était que des générations y avaient péniblement découvert que le rêve était fait pour être poursui- vi et non pour être vécu¹⁰. » Répondant à la question de savoir ce qu'est le F-111, l'artiste répond en contextualisant l'existence de cette arme de guerre surpuissante en éclairant son ambiva- lence: « c'est le plus nouveau, le plus récent des bombardiers à ce jour, 1965¹¹. Le premier de son espèce coûte plusieurs millions de dollars. Des gens planifient leur vie à travers le travail sur ce bombardier, au Texas ou a Long Island. Un homme a un contrat avec la compagnie qui fabrique le bombardier, et il planifie sa troisième voiture ou son cinquième enfant parce qu'il est techni- cien et a du travail pour les deux prochaines années. Alors l'idée de départ s'étend, une autre chose est inventée ; et l'avion paraît déjà obsolète. La première force de cette chose a été de maintenir les gens au travail, un outil économique ; mais derrière cela, il y a une machine de guerre¹². » Il faut se souvenir à la lecture de ces propos qu'après Hiroshima et Nagasaki, l'économie américaine demeurera pour quelques décennies l'économie de guerre d'une nation dont la paranoïa se perpétue dans la Guerre Froide. Comme le rappelle Jeremy Rifkin : « après la victoire sur le Japon, l'éco- nomie de guerre survécut sous la forme d'un gigantesque com- plexe militaro-industriel, un labyrinthe d'établissements financés par le Pentagone qui finirent par dominer l'économie américai- ne. A la fin des années quatre-vingt, plus de 20 000 grandes en- treprises produisaient sous contrat militaire ; 100 000 travaillaient en sous-traitance sur des projets du Pentagone. La part du mili- taire dans la consommation totale dépassa 10% au cours des années Reagan-Bush. Le complexe militaro-industriel avait enflé dans des proportions tellement monstrueuses que, s'il s'était agi d'une nation distincte, il aurait pris place au treizième rang des puissances mondiales. Dans les années quatre-vingt, les Etats- Unis dépensèrent plus de 2,3 billions de dollars pour leur sécurité militaire. Sur 100 dollars d'investissements nouveaux, près de 46 allaient à la chose militaire¹³. » Dans le contexte d'une économie globalisée et toute-puissante, la capacité de l'individu à agir sur son environnement se trouve largement restreinte. Comme l'ex- plique, encore une fois de manière imagée, James Rosenquist, ce dernier facteur, en plus du progrès toujours plus rapide des tech- nologies (notamment de communication), de l'emprise toujours croissante des médias, font de l'engagement un vœu pieu, dans une société dont la dynamique de plus en plus abstraite s'est pour ainsi dire autonomisée. Une image symbolise à elle seule ce processus : sur une photographie de 1963 de Ken Heyman, on peut voir le collectionneur Robert Scull, ancien propriétaire d'une flotte de taxis à New York converti par Richard Bellamy, directeur de l'influente Green Gallery, au commerce de l'art, dîner tranquil- lement en famille dans un intérieur que l'on devine cossu. Derrière eux se trouve une peinture de James Rosenquist, fonctionnant sur le même principe de collage des éléments disparates de notre société de consommation. Réduite à sa fonction décorative et mobilière, les vellétés protestataires que le peintre a peut-être voulu introduire dans son œuvre se trouvent court-circuitées, annulées. Rosenquist explique : « la peinture et une réaction person-

nelle en tant qu'individu aux idées lourdes des médias de masse et de la communication, et à d'autres idées qui affectent l'artiste. Je me rassemble pour faire quelque chose en un temps donné, pour produire quelque chose qui puisse être exposé comme une idée humaine de l'extrême accélération des sentiments. La ma- nière dont m'apparaît la technologie aujourd'hui est que prendre position — dans un tableau, par exemple — sur des qualités humaines semble prendre position sur un tapis roulant [conveyor belt] ; à la minute où vous prenez position sur une question ou une idée, alors l'accélération de la technologie, en plus d'autres choses, aura déjà bougée en peu de temps avant que vous ne descendiez du tapis roulant¹⁴. » En 1962 à la Sydney Janis Gallery, les œuvres des « nouveaux réalistes » européens servent ostensi- blement de repoussoirs aux rutilantes œuvres américaines, « sub- mergeant totalement les œuvres des européens, à l'échelle plus intime¹⁵ » lors de l'exposition internationale *The New Realists*. En 1964, les États-Unis remportent pour la première fois avec Robert Rauschenberg le prix de la Biennale de Venise dans des condi- tions douteuses¹⁶. En juin Pierre Cabanne écrit dans la revue Arts : « à Venise, l'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop' Art pour coloniser l'Europe. » A l'image du *F-111* de Rosenquist, le Pop art américain est une machine de guerre.

Yann RICORDEL

1. Robert Craig Knivel, Jr. (1938-2007), Motard cascadeur américain ayant gagné une grande popularité en relevant des défis à haut risque, très médiatisés, comme un saut en fusée au-dessus du Snake River Canyon dans l'Idaho. Il arborait un costume à cape aux couleurs et motifs évoquant le drapeau étasunien.

2. Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Paris, flammariion, 2001, p. 148.

3. Irving Sandler, « The New Cool-Art », *Art in America*, n° 1, janvier 1965, p. 96. Ma traduction.

4. *Ibid.*, p. 97. Ma traduction.

5. Hervé Vanel, « La philosophie d'Andy Warhol de α à α », in Françoise Levailant, éd., *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Caen, Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), 2004, p. 455.

6. Alain Touraine, *La société post-industrielle. Naissance d'une société*, Paris, Editions Denoël, 1969, pp. 10-11.

7. In Joël Dinot, éd., *Conférences de Bernard Lamarche-Vadel : la bande-son de l'art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2005. Page 6 du CD accompagnant le livre.

8. Marc Fumaroli, *Paris-New York et retour. Voyage dans les arts et les images*, Journal 2007-2008, Paris, Fayard, 3ème édition corrigée, 2009, p. 222.

9. Gene R. Swenson, « The F-111. An Interview with James Rosenquist », *Partisan Review*, n° 32, automne 1965, p. 590.

10. Daniel J. Boorstin, *L'image*, Paris, Union Générale d'Édition, 1971, pp. 348-349. Sur les communautés utopistes américaines, voir l'excellent ouvrage de Ronald Creagh, *Utopies américaines. Expériences libertaires du 19ème siècle à nos jours*, Marseille, Agone, 2009.

11. Le premier F-111 conçu par la société General Dynamics effectue son vol inaugural en décembre 1964.

12. Gene R. Swenson, loc. cit.

13. Jeremy Rifkin, *La fin du travail*, Paris, Éditions de La Découverte, 2006, pp. 57-58.

14. Gene R. Swenson, loc. cit.

15. Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, San Francisco, Londres, University of California Press, p. 215.

16. Sur ce sujet, voir Laurie J. Monahan, « Cultural Cartography : American Designs at the 1964 Venice Biennale », in Serge Guilbaut, éd., *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 1991, pp. 369-416.

L'APPEL À PROJET

PROJETS À LA PELLE

Réflexions sur le « projet » en art

« Je crois que ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son œuvre. [...] [mon] livre serait peut-être comme un essai d'une suite de romans inconscients »

Marcel Proust, lettre Antoine Bibesco, 1917.

« Le réel n'est jamais ce que l'on pourrait croire, mais ce que l'on aurait dû penser »

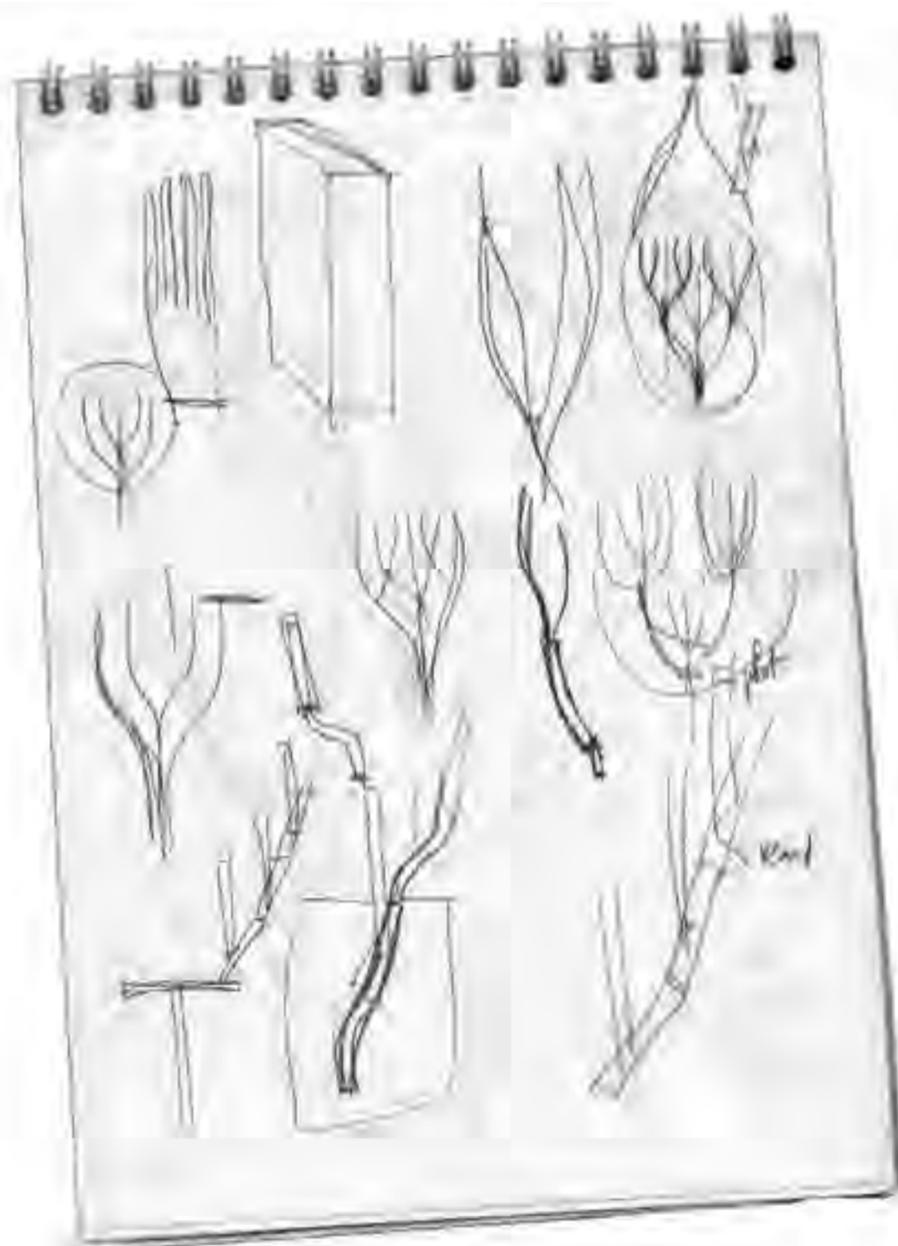
Gaston Bachelard

Toute proposition artistique relève aujourd'hui d'un projet dont la typologie, ou l'encodage pourrait-on dire, varie depuis sa construction intime dans un travail personnel avec ses procédures et ses mécanismes jusqu'aux dossiers administratifs les plus standardisés. Historiquement comme dans son essence, le projet appartient à toute activité de création. Il peut même, comme dans le cas des artistes conceptuels et minimalistes, faire partie de l'œuvre elle-même : le passage par l'écrit et la rédaction de la procédure relèvent de l'ensemble des conditions de production. Ainsi non seulement l'archive, le document et l'édition, qui appartiennent traditionnellement à la sphère de l'histoire et de la conservation, font-ils partie des questions fondamentales des pratiques artistiques. Or, parmi les processus de standardisation de ce qui est originellement intime et éphémère ou questionné artistiquement, on retrouve aussi pêle-mêle et indifféremment toutes les conditions d'aides et de commandes : demande d'aide à la création, de subventions, de bourses, commandes publiques, commissariat d'exposition... Toutes ces dernières déterminent de manière forte la création elle-même. Ce grand écart, cette si grande disparité ou variété, peut-il être interrogé comme cohérence globale d'une politique culturelle générale ? Ce glissement vers une telle récurrence du projet comme – mise en œuvre – du travail artistique témoigne-t-il d'un projet général que l'on appelle la culture ? Quels sont les risques de voir les « normes standardisées » du projet, selon

les termes technico-administratifs, déterminer par des objectifs immédiats, qualitativement et quantitativement définis, ce qui jusqu'alors était premier, c'est-à-dire le parcours et le travail d'un artiste ou d'un groupe d'artistes ? À la fois glissement sémantique et reconfiguration d'une logique de passage de l'idée au réel, de la proposition au dispositif, l'idée de projet peut et doit être aujourd'hui questionnée. L'attention du critique doit se porter sur la genèse de l'œuvre, sa structure mais aussi sur sa réception, son impact et sa fonction idéologique dans les conditions historiques déterminées. Si notre réflexion est orientée vers l'amont de la création à travers l'archive de la production par laquelle il est possible d'approcher les éléments invariants du projet, à savoir notamment son inscription à l'intérieur d'une démarche globale, le lien qu'il tisse avec l'intimité d'une pensée en cours, la suspension éphémère d'une temporalité de la création et la manifestation d'un héritage tacite ou pleinement assumé, alors cette réflexion doit questionner les enjeux véritables des projets artistiques et souligner quels abandons ont été parfois consentis, quels oublis et quels impensés sont manifestes face à cette généralisation actuelle des projets et « appels à projets »... jusqu'aux « projets à la pelle ».

Un « lieu » du projet

Au milieu des années 90, un numéro de la revue *Blocnotes*¹ présentait habilement l'idée de projet dans le contexte d'un espace de travail particulier : le « laboratoire ». Celui-ci coïncide parfaitement avec l'idée de projet et l'abondance des laboratoires depuis une vingtaine d'années révèle son succès. Or la revue est placée au cœur de ce type dispositif. Entre le livre et le magazine, la revue offre une « ligne de résistance » entre la « dilution du quotidien » et « la normativité de l'ouvrage achevé. » Toute cette approche semble parfaitement louable et on aurait peine à contester ces propos. Cependant, la perspective reste courte par cette idée : « L'intérêt actuel pour le projet revêt un enjeu multiple. [...] Il implique aussi à des degrés différents une critique institutionnelle autant qu'un mode de résistance vis-à-vis d'une



“Ce sont des dessins “mnémotechniques” issus de carnets à spirales de dactylographie. Des dessins pour me rappeler des champs, des projets que j’ai dans la tête. Ils n’ont pas d’indépendance, d’autonomie en tant qu’objet, ils ne sont normalement pas destinés à être partagés, portés normalement au regard des autres: des notes, presque des gribouillis, pour ne me souvenir que de ce qui est important pour l’intention du projet et garder cette «coloration» jusqu’à la fin du développement. C’est d’une certaine manière l’interface avec ma matière intime, une fenêtre sur mon work in progress.”

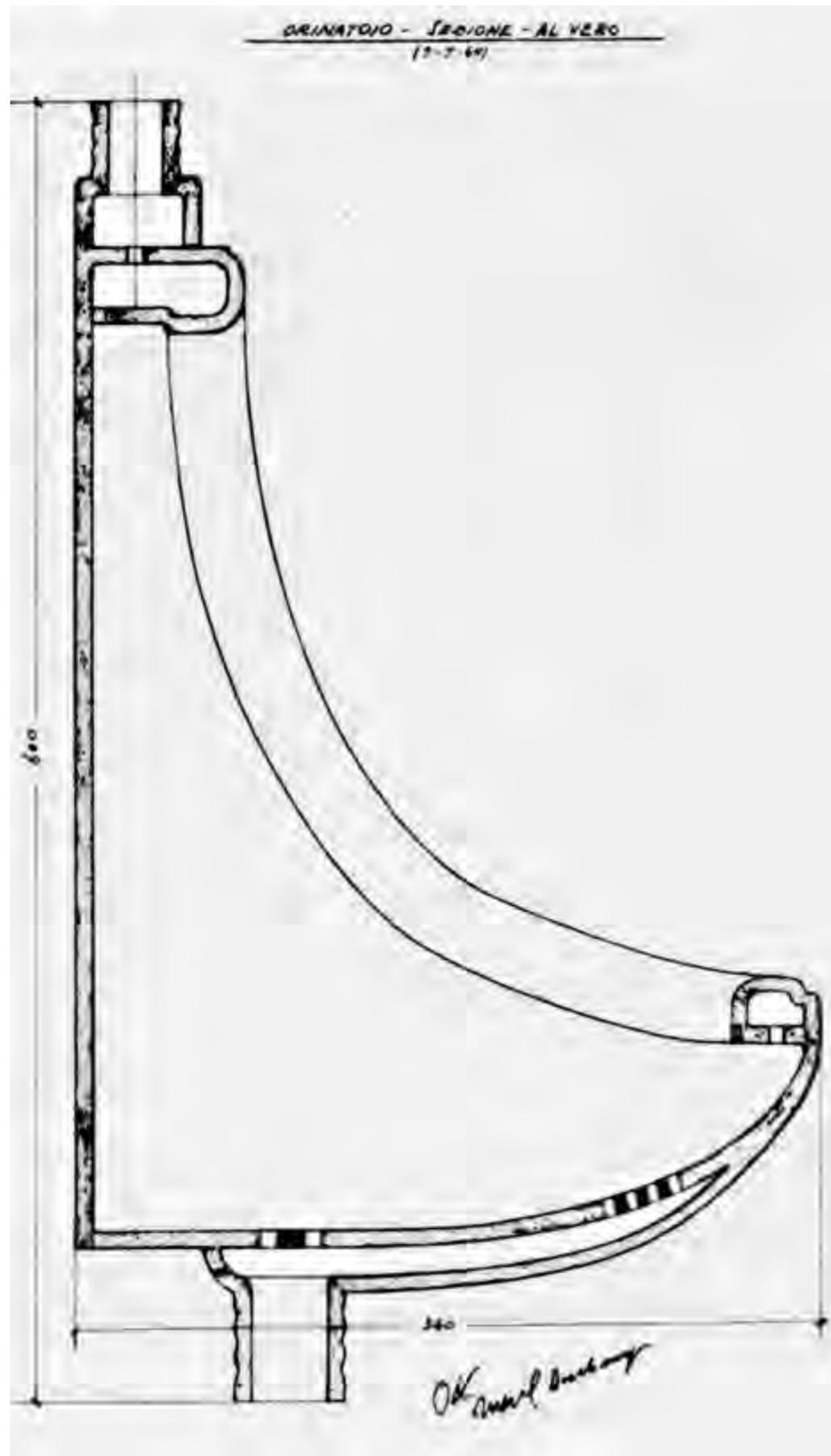
Foglie

«La forme de Foglie est née de l’observation de la nature. Plutôt que de la copier, ma volonté dans ce projet est de magnifier sa croissance. Ce qui m’impressionne dans la nature, c’est la force intrinsèque contenue dans chaque élément végétal déployé au printemps. Une force verticale qui part d’un point et se développe dans l’espace à la recherche de la lumière. Foglie est constitué d’une branche unique qui se divise en deux, puis se redivise tout en se courbant pour se rigidifier. Même si on ne perçoit pas sa croissance à l’œil nu, même immobile, le végétal est tendu d’énergie. C’est cette tension que je trouve adéquate pour habiller la lumière: une force tout aussi puissante qui part d’un point et se disperse.

Un geste immobile qui forme un bouquet pour
 Soit magnifier la lumière, accompagner son élan: les brins sont alors utilisés de bas en haut (lampe sur pied et appliques)
 Soit pour l’apprivoiser, la domestiquer: les brins sont alors utilisés de haut en bas (suspension), ils diffractent la lumière en autant de faisceaux qu’il y a de branches. UN peu à la l’image du soleil qui passe sans filtre à travers les branches...»

matali Crasset





L'APPEL A PROJET

n'est pas encore en son pouvoir-être. Et c'est seulement parce que l'être du Là reçoit sa constitution du comprendre et de son caractère de projet, parce qu'il est ce qu'il sera ou ne sera pas, qu'il peut se dire à lui-même compréhensivement: «Deviens ce que tu es!» L'une des principales préoccupations fondamentales de l'homme serait d'être auprès de son «pouvoir-être», projeté en avant de lui-même à la fois dans l'espace et dans le temps. Être des lointains comme le répète souvent l'auteur, l'homme, le Dasein, est essentiellement ouverture à ce qui est autre que lui, précisément «compréhension» à partir de cette ouverture de tout ce qui est. En s'ouvrant ainsi, à travers son projet qui est immédiatement pouvoir-être et rendez-vous auprès du monde, il donne la possibilité à ce qui lui est extérieur de s'ouvrir. Il révèle, sans réellement le constituer, un monde avec lequel il partage l'Être. Mais la différence fondamentale vient de ce que le Dasein est projet alors que les choses ne sont que présence. Sortir de la métaphysique, l'onto-théo-logie, revient à faire sortir l'homme de la présence. Par le projet, il est en avant de lui-même et de toute chose, visant l'horizon des possibles. Ainsi se constitue-t-il pleinement; il devient qui il est, pour reprendre l'injonction de Pindare, elle-même longuement reprise par Nietzsche dans le *Gay Savoir*. Et de fait, cette autre façon d'être présent, à laquelle correspond une autre façon de mettre en présence, qui révèle le projet comme mode d'être essentiel de l'homme, introduit une temporalité différente. L'homme est tourné vers le lointain, dans l'horizon de sa propre mort, et accomplit son devenir en traversant, au sens fort, les présences qui l'entourent. En rendant manifeste la présence des choses, celles-ci lui apparaissent comme à disposition. Or pour tenir compte de cette détermination fondamentale du projet, l'homme est conduit à révéler les choses à la mesure des possibles. Ainsi il n'oublie pas que c'est son rapport en devenir qui structure le plus ce qu'il est. Il devient ce qu'il est, moins par le résultat de son action que par le souci de son devenir au cœur du monde. C'est pourquoi, finalement, il est dans l'interrogation d'un lointain, d'une continuité, d'une suite ou série, alors même que son action porte sur ce qui est là, présent, disponible immédiatement. Cette articulation se retrouve fondamentalement dans l'acte de création qui, plus que tout autre activité, connaît cette détermination de l'homme et porte avec elle, quotidiennement, la préoccupation du projet.

Composition de la présence à travers le « projet »

Dans son ouvrage *Résistances de la psychanalyse*³, Jacques Derrida revient sur ce qui s'est joué dès le départ avec la déconstruction: «Qu'est-ce que la déconstruction de la présence, sinon l'expérience de cette dissociation hyperanalytique du simple et de l'originnaire? La trace, l'écriture, la marque, c'est au cœur du présent, à l'origine de la présence, un mouvement de renvoi à l'autre, à de l'autre, une référence comme différence qui ressemblerait à une synthèse *a priori* si c'était de l'ordre du

jugement et si c'était théorique. Mais dans un ordre pré-thétique et préjudicatif, la trace est bien une liaison (*Verbindung*) irréductible.» On retrouve donc un autre mode de mise en présence. La liaison que la marque établie est celle qui dissocie le simple et l'originnaire. Toute œuvre d'art porte en elle une manifestation – en bloc –. Elle est inédite, frontale, directe, présente au sens fort et convoque l'original⁴. Tout le travail des historiens de l'art consiste à remonter le fil de la création de sorte que des échanges, des emprunts, des influences, des parcours viennent au jour.

Ainsi par exemple l'étude d'*À la recherche du temps perdu* montre l'inscription de cette œuvre dans un ensemble littéraire plus vaste. Si l'on ne produit jamais seul, cette compagnie introduit une altérité au cœur du geste qui prend toujours la figure – jusqu'où véritable? – du simple et de l'inaugural. C'est cette altérité qui permet alors de sortir de l'enfermement d'une vie égocentrique. «Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue», écrit Proust. Cette intelligence consiste à comprendre un héritage culturel et à reconnaître que son action créatrice s'inscrit dans un projet qui est au-delà de soi. Or Proust a lu la *Bible*, les *Mille et une nuits*, Montaigne, Balzac, Saint-Simon et Flaubert, Baudelaire et Stendhal... Sur les brouillons de *La Recherche*, on peut voir le travail acharné de l'auteur: dissociation, intégration. Un premier jet se divise, prolifère, se multiplie... Tel autre de même. L'image qui symboliserait le mieux la société chez Proust est le kaléidoscope. Son texte (l'ensemble de *La Recherche*) consiste donc à construire pierre par pierre l'édifice d'un projet. Celui-ci est comparé à une «cathédrale», c'est-à-dire une construction harmonieuse faite de savants jeux de symétrie et d'oppositions – figure de l'un et du multiple. Aux changements de la personne ou de l'objet s'ajoutent la mobilité et la variété des points de vue qui peuvent même provoquer un vertige. Placé sous le signe du perspectivisme et du relativisme, le monde proustien est cassé en morceaux, constitué d'éclats, d'images séparées, d'aspects multiples. Le mot «séparé» revient souvent dans *Le Temps retrouvé*, comme les mots «intervalles», «différences», «diversité». Parmi les images présentées dans la revue, celles du chantier du *Wall Drawing # 752* de **Sol LeWitt** soulignent deux points mentionnés: la lourde et complexe construction du projet et le choix de l'agencement du motif. Jean-Hubert Martin indique: «[...] De la cohue des formes géométriques colorées se dégagent parfois des conglomérats de triangles qui pourraient figurer quelque pyramide [et plus globalement, cathédrale improbable, vitraux opaques?], si l'anarchie des couleurs ne venait pas contrecarrer la tentation de reconstituer un espace visuel»⁵.

Se dessine donc sous les analyses littéraires et leurs analogies avec le monde de l'art le double mouvement qui consiste, à partir des notes, traces, autographes, marques..., à rendre compte de mouvements par lesquels l'artiste et les œuvres s'inscrivent dans une histoire, au cœur de la recherche éperdue d'une unité par-delà les circonvolutions nécessaires au sein de l'altérité. En affirmant le caractère «préjudicatif» et «préthétique», Derrida rappelle l'impensé qui se manifeste dans la liaison de l'artiste avec son projet. Une œuvre, comprise comme devenir, qu'il s'agisse d'un livre, d'un poème, d'une installation ou d'une exposition, témoigne à chaque fois d'une action dont la réalité de l'existence n'est jamais sûre et à propos de laquelle le jugement théorique, – c'est cela... voilà ce que c'est... – reste fondamentalement incertain voire inopérant.

L'œuvre s'adresse à la fois au présent et à un avenir qui est ignoré. L'achèvement est une forme d'illusion. En anglais, «achievement» signifie «réussite». Nous sommes ici en dehors des enjeux sérieux

 Unknown draftsman
Blueprint for Fountain, 1964 (fourth version), section; executed for Galleria Schwarz, approved by Duchamp. Photograph by Attilio Bacci. Courtesy of Arturo Schwarz, Milan

L'APPEL À PROJETS

et véritables de la création mais bien davantage dans l'idée de rendu de la logique technico-administrative. Si le projet organise un parcours, celui-ci, loin d'être en droite ligne par rapport à l'esquisse initiale, tatonne et rompt en partie avec le point de départ. **Matali Crasset** évoque ainsi l'une des formes de genèse de ses œuvres: «des dessins «mnémotechniques» [...] pour me rappeler des champs, des projets que j'ai dans la tête. Ils n'ont pas d'indépendance, d'autonomie en tant qu'objet, ils ne sont normalement pas à destinés à être partagés, portés au regard des autres: des notes, presque des gribouillis, pour ne me souvenir que de ce qui est important pour l'intention du projet et garder cette «coloration» jusqu'à la fin du développement [...]». Insistons donc encore sur ce point: le projet est un parcours individuel et intime. Toute œuvre porte la signature de son auteur; signature au sens fort: marque, trace singulière d'une présence articulée. Le projet de l'œuvre s'élabore par une série de transformations internes qui passent lentement, progressivement à la forme réelle. Bien que tout programme corresponde à l'ensemble des étapes, des phrases par lesquelles il est nécessaire de passer pour arriver à un but, et même si le dispositif programmatique consiste à faire passer une idée dans une forme à travers une série de moments clés, souvent définis à l'avance, il demeure que cette présence subjective en arrière-fond n'est jamais neutre, indéterminée, même dans beaucoup de pratiques désubjectivées comme l'art conceptuel. finalement, la question que l'on se pose toujours est: si projet il y a, quelles valeurs expressives et subjectives se trouvent au fondement de cette ouverture au possible? qui projette? et par-dessus tout, qu'est-ce qui est projeté et sur quoi à travers l'auteur? Dans son *Journal*, Kafka écrit ceci: «Toutes les choses qui me viennent à l'esprit se présentent à moi non par leurs racines, mais par un point quelconque situé vers leur milieu. Essayez donc de les retenir, essayez donc de retenir un brin d'herbe qui ne commence à croître qu'au milieu de la tige, et de vous tenir à lui.» Cela signifie que le projet, même à travers un programme particulièrement défini, suppose donc d'être déjà porteur de projets anciens dont il se fait le relais. Qui projette à travers l'artiste? (- qui me parle? dirions-nous avec la psychanalyse). Mais cette articulation peut elle-même devenir un souci explicite. La dette, l'héritage, le emprunt, la poursuite, définissent très fortement les productions. Les documents présentés par **Nils Guadagnin** montrent de façon précise les passages de l'idée au dessin puis de celui-ci au plan et à l'objet. Mais il montre aussi le lien qu'il établit avec une double origine: le film *Back to the future* de Robert Zemeckis (1985) et l'œuvre de Tom Shannon. Étrange liaison sans doute, mais elle n'est pas inhabituelle. Tout échange est révélateur d'une tension entre l'affirmation d'une subjectivité dans le projet personnel et l'ancrage dans une pratique partagée.

« Mon ardeur est plutôt de l'ordre
des morts et des non-nés » Paul Klee

La découverte des plans de l'urinoir signés par **Marcel Duchamp** en 1964 pour produire une nouvelle série nous frappe quant au court-circuit historique que cela opère. En tant que ready-

made, *Fountain* renversait toutes les valeurs de l'art. Lancer une production de répliques interroge aussi cette question du projet. Le ready-made n'est plus, et la commande du galeriste et éditeur Arturo Schwarz modifie le geste initial. Pourtant nous sommes tous convaincus que ce qui nous touche ici est encore ce contre quoi Marcel Duchamp avait réagi en présentant *Fountain*. L'ironie y est forcément présente. Le jeu avec le fétichisme de l'œuvre est répété dans sa critique. Par la répétition du geste de 1917, le projet d'Arturo Schwarz donne moins à penser une nouvelle fois la proposition initiale que la question de ce projet de réplique. Davantage sans doute que les urinoirs produits, c'est ce projet qui importe. Serait-ce alors un basculement vers le formalisme, précisément un projet de projet? Cette mise en abyme n'invalide pas l'expérience. De Beckett à Pérec, de Louis-René Des Forêts à Claude-Louis Combet pour ne citer qu'eux, l'expérience littéraire d'une méta-littérature porte avec elle des enjeux véritables d'ordre esthétique, émotionnel, culturel. *L'Innommable*, *La Disparition*, *Le Bavard* sont des textes immenses. Ces textes parlent de l'écriture et du projet d'écrire comme «en amont» du texte lui-même.

Dans *L'Ordre des morts*⁶, Claude Régy présente son travail de mise en scène dans une perspective dont les motivations sont de cette nature. Ses scénographies ne sont pas destinées à accompagner, porter, souligner le jeu des acteurs qui s'emparent du texte, mais de reconstruire – chose impossible – tout l'univers mytho-biographique de l'auteur au moment où il écrit son texte. En ce sens Claude Régy choisit d'être en amont du texte et demande à ses comédiens d'être les témoins aveugles d'un texte qui se compose. «Supprimer la notion de dialogue. Le dialogue, c'est deux discours. Comme si on changeait de discours chaque fois qu'un acteur prend la parole. (Principe de la réplique, des personnages qui se répliquent.) Alors qu'une seule personne a écrit le texte et qu'il faut faire entendre une seule voix à travers toute la troupe. C'est-à-dire restituer le monologue, ce qui ne veut pas dire le discours d'une seule personne mais un seul discours.» Ainsi donc réfléchir à la notion de projet nous conduit-il à penser la possibilité de ce qui est impossible. Si la possibilité est la dimension la plus propre de l'homme et si ce qu'il recherche toujours consiste à dépasser le possible pour obtenir l'impossible, les œuvres d'art qui nous parlent ne seront-elles pas toujours celles qui s'adressent à nous depuis une parole impossible, comme celle de l'enfant (*infans*: étymologiquement «qui ne parle pas»). Le projet contenu dans toute œuvre énonce cela. Claude Régy écrit à propos de l'écriture de Jon Fosse: «On perçoit quelque chose, aussi intouchable que la lumière, qui défait ce qui fait. On perd les contours de ce qui, pourtant, se passe. On sens aussi qu'on peut – et avec autant de force – ce qu'on veut absolument, ne pas vouloir du tout.»⁷ Ainsi peut-on, en quelques réflexions, rappeler la tâche culturelle et historique qui se joue dans la commande et la proposition artistiques; leur incombe la responsabilité d'en énoncer les termes à chaque tentative.

1. *Blocnotes*, revue d'art contemporain, hiver 1995, p. 70, 72 et 74.

2. Martin Heidegger, *Être et temps*, §31. Traduction Emmanuel Martineau.

3. Jacques Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Gallilée, 1996, p. 42.

4. «[...] Jorge Luis Borges considérait l'originalité comme un mythe appauvrissant. Selon lui, la part d'innovation accordée à un écrivain est mince. Il était convaincu que l'idée de texte absolument personnel, étant données les incalculables répercussions des textes antérieurs, ne relève que de la religion ou de la fatigue.» Hector Bianciotti, «La singularité au pluriel – Écriture, réécriture», *Le Monde*, le 27 octobre 1999.

5. Monographie du château d'Oiron, Centre des monuments nationaux, Paris, 2000, p. 248.

6. Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Les Solitaires Intempestifs Editions, 1999, p. 67-68.

7. *Ibid.*, p. 118.





PASSÉ LE PREMIER

CERCLE DE L'ENFER

Entretien entre Jean-Sylvain Bieth et Xavier Vert

X. Vert. La relation brûlante et instable entre l'image et le réel demande sans cesse une sensibilité et une conscience en veille. Le rapport à l'Histoire a toujours été central dans ton travail. En outre, tu n'hésites pas à intégrer à tes installations des documents et des images d'archives, notamment relatifs à la guerre et aux camps de concentration nazis - mais toujours, semble-t-il, de façon volontairement tronquée ou lacunaire. Je pense ici au livret de ta pièce intitulée *The final Cut - Snuff Movie* et à *Abdication*, basée en partie sur le film *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais. Si je pose d'emblée ton travail sous le signe de l'Histoire et du trauma c'est qu'il me semble qu'il constitue, pour détourner une formule de Aby Warburg, «une histoire de fantômes pour grandes personnes»: fantôme au sens de ce qui revient, de ce qui fait inéluctablement retour dans le réel et au présent.

J.-S. Bieth. La référence au nazisme fut effective dans mon travail durant quatre ou cinq ans (entre 1990 et 1995 si mes souvenirs sont bons). Après 1995 c'est autre chose. Cela va et vient sans que je puisse le prévoir. L'horreur ne m'intéresse pas et d'ailleurs je n'ai jamais utilisé d'images de l'Holocauste dans mes pièces. Pour la raison que tu évoques: la conscience en veille. Physiquement, pour moi, c'était tout à fait impossible, même si j'ai une «collection» importante de documents, laquelle m'a d'ailleurs permis de ne pas être fasciné. L'orgie documentaire a fait que je pouvais me détacher de ce que je voyais et donc, finalement, ne

jamais utiliser cette documentation dans les pièces elles-mêmes. C'est ce qui perd les cinéastes ou certains artistes qui utilisent ces images, sans recul aucun. La Palme allant à Spielberg avec *La Liste de Schindler*. Le pathos engendré par le manteau rouge de la petite fille m'a révolté. Quant à la séquence des douches, elle est juste une copie de celle qu'avait fait réaliser Goebbels à Terezin dans le film de commande à Kurt Geron *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (qui est le point de départ de mon film *The final Cut - Snuff Movie*). Mais, dans les deux cas, il y a juste un souci, c'est que c'est une contrevérité historique, car l'eau ne coulait certainement pas des pommeaux de douche¹.

X. Vert. En 2001, l'exposition photographique *Mémoire des camps*, à Paris, a suscité une violente polémique sur le statut de l'image face à l'horreur, qui s'est évidemment étendue à son usage artistique. C'est là faire retour sur la construction d'un très vieux problème. Deux positions antagonistes se sont dégagées: d'un côté, pour faire vite, la position, disons dogmatique, de Gérard Wacjman formulant la thèse d'un «irreprésentable» et d'un «inimaginable», dont le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, est le modèle; de l'autre, celle plus heuristique de Georges Didi-Huberman, faisant du montage des images - et c'est alors le travail de Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*) qui paraît exemplaire - un possible moyen de connaissance. De ce point de vue, tu prends clairement position dans ton travail pour la nécessité d'une mise en relation et en tension des images, cette mise en relation fût-elle une mise à l'épreuve, une manière de s'interroger sur les limites de la représentation...

 Le Premier Cercle de l'Enfer, Jean-Sylvain Bieth 2005

J.-S. Dieth
Lorsqu’il m’est parfois arrivé d’utiliser des images, elles étaient presque anodines – si tant est que cela soit possible – et leur « physicalité » (très tramées et souvent en noir et blanc) empêchait tout détail, car c’est la trame qui faisait la loi. Il s’agissait quasiment de trous noirs. Comme les deux pièces avec Pie XII² où les images sont assez quelconques (le Pape avec ses oiseaux, en train d’inaugurer Radio Vatican ou encore un télescope, images réalisées bien après 1945). Ce sont les discrets éléments qui accompagnent la photographie qui jouent le rôle d’embrayeur pour que ces photographies, à la limite du stand-by, se mettent à disjoncter. La raison pour laquelle je fais de l’art est liée au fait que j’essaie de comprendre les fonctionnements qui m’échappent. Mais je n’interroge pas les faits, ce sont plutôt les mécanismes qui les engendrent qui me permettent de travailler. Je *reproduis* d’autres fonctionnements dans l’œuvre et c’est la disjonction entre les faits préalables et ceux que je produis qui provoque la pièce. C’est sur cela qu’il faut s’attarder. Bref, si je fais les comptes, il y a somme toute assez peu d’images d’archives. En tous cas, j’essaie d’avoir une grande distance avec celles que j’utilise pour ne surtout pas engendrer de pathos. Parfois les choses m’ont échappé. Notamment avec la série *Stille Nacht* (les dessins d’enfants du ghetto de Terezin), et ce n’est pas faute d’avoir pris garde de ne pas trop m’investir dans cette série de peintures : je peignais tellement près de la toile – avec l’image du dessin projetée – que je ne voyais absolument pas ce que je faisais. Par contre le spectateur voyait ce qu’il voyait. Tout a toujours été comme si je faisais des peintures abstraites, ce qui vaut toujours mieux que de croire que l’on en fait.

Mais, effectivement, elles étaient abstraites, car la pratique était quasiment étymologique : je les tirais de loin. Il en va de même pour les nombreuses peintures de billets de banque d’inflation³ sur lesquels les sommes sont tellement énormes qu’elles me sont abstraites, que je ne peux pas m’en faire une idée, sinon avec maintes difficultés, et c’est un effort d’imagination qui ne m’intéresse guère. Alors, effectivement le « modèle » pour considérer mes pièces serait davantage de l’ordre heuristique. Mais c’est dans leur totalité, formes, images éventuelles et matériaux qu’il faut appréhender les pièces. Somme toute, il y a peu de représentation dans ce que je fais (même si je peux en faire un usage de débauché quand je suis dans un livre d’artiste ou un catalogue). Il faut donc envisager les faits en termes de présentation. Devant une nouvelle réalité – qui est celle de la pièce qui est devant nous et où tous les matériaux sont réels (jamais de substitution dans mon travail : l’urine est vraiment de l’urine, le soufre, le verre pilé, le chocolat, le charbon, etc., également) –, que faire de ce réel ? Bien évidemment, j’essaie toujours d’établir une déstabilisation, mais elle est rarement visuelle. Je dirais qu’elle est essentiellement physique - en partie à cause des matériaux utilisés - et que ce qui m’intéresse c’est qu’elle frappe d’abord au thorax. Après les ondes se diffusent…

X. Vert
Un autre des grands rapports qui structurent ton travail est celui qui le lie, sinon au cinéma dans l’absolu – sans doute aussi une passion qui l’anime –, du moins à des œuvres marquantes de l’histoire du cinéma. Au-delà de l’hommage, cela pourrait s’énoncer comme une dette vis-à-vis de la dramaturgie cinématographique. J’y vois deux aspects : d’une part, la charge mnémonique et dramaturgique qu’introduisent images et sons dans le dispositif plastique, telles les ritournelles de *M le Maudit* et de *La Nuit du chasseur* dans *Le Premier Cercle de l’Enfer*, et d’autre part, la fonction instauratrice du montage. Il revient en effet fréquemment

au spectateur/auditeur d’opérer des recoupements à partir d’un dispositif donné, visuel ou audiovisuel. Autrement dit, chez toi, il en irait spécifiquement du montage comme d’une dynamique de l’installation. L’exposition *Dio Cane* dans son entièreté peut être appréhendée comme une séquence montée, du crâne suspendu qui ouvre l’espace jusqu’à la pièce *Xanadu I*, qui, comme de juste, vient la clore.

J.-S. Dieth
La difficulté vient du fait que chaque pièce est montée de manière autonome. Le problème réside dans leur agencement, une fois qu’elles sont présentées ensemble. Chacune des pièces montrées envisage l’espace qui lui est extérieur (celui dans lequel se place le spectateur), espace qui – si le spectateur est un peu attentif, mais peu importe qu’il le soit, il n’a pas le choix – à un moment donné, englobe celui qui regarde la pièce dans la pièce elle-même. Ce sera le cas à Nancy, hormis peut-être pour les deux tapis (*La Ville Sans Regard I & II*) qui seront accrochés un peu comme des trophées. Alors qu’ils sont prévus pour le sol (mais uniquement dans la ville de Nantes). Si tu veux, chaque pièce est *regardable* selon un angle cinématographique : la plongée avec *Place Vendôme*, la contre-plongée pour *La Colère des métaux*, le plan très rapproché avec *Xanadu I*, le travelling avec *Order and Safety (La Corvée de Bois)*. Pour cette dernière pièce, j’avais à l’esprit la déambulation dans *Brzezina (Le Bois de bouleaux)* d’Andrzej Wajda. Tout cela pour mettre en place un parcours assez exténuant – y compris pour moi-même – où, même si j’aborde des problèmes très différents, je souhaiterais que transparaisse une ligne de conduite. La mienne, bien évidemment. Une ligne générale qui met en place des micro-unités prémonitoires d’un tout qui n’existe pas pour l’instant. En tout cas, un tout qu’il s’agirait de réunifier.

Le Premier Cercle de l’Enfer et *Xanadu I* n’ouvrent ni ne ferment vraiment l’exposition, elles sont placées aux extrémités. À droite et à gauche. Elles cernent plutôt. Par contre, étrangement, ce sont les deux seules pièces suspendues dans l’exposition. Pour moi, elles ne sont certainement pas en suspens – elles sont bel et bien terminées – mais il ne fallait pas qu’elles soient posées, car alors elles auraient été advenues. Et je désirais qu’elles soient en train d’advenir lorsqu’on les regarde. Non pas qu’on les découvre, mais qu’elles deviennent opérationnelles dès lors qu’elles sont regardées. Les pièces entre ces deux suspensions fonctionnent sur un autre registre. Je prends assez souvent garde à placer le spectateur dans une situation où la notion d’échelle est importante, l’héritage du *Die* de Tony Smith fort probablement, pièce que l’on pourrait qualifier de vanité dans sa plus simple expression. Le crâne est vingt fois plus grand que la normale, mais il est justement surélevé d’une quarantaine de centimètres pour que l’on puisse l’appréhender plus sereinement, dirais-je. Un peu comme si le géant se penchait pour te parler. Mais, en vérité, le crâne suspendu est bien celui du spectateur. Stratifié avec des manques. À croire que c’est par ces vides que sort le son… Je crois que c’est une pièce lancinante. En tous cas, c’est ainsi que je l’ai pensée. Par contre le mot « The End » dans *Xanadu I* est – à peu de choses près – à l’échelle du mot que l’on voit sur l’écran de cinéma lorsque le film est terminé. Et là, jamais le spectateur n’aura été aussi près de l’écran. Sans ombre portée. Comme si le mot persistait par un effet de rémanence, en négatif. Je me souviens que mon père me racontait que, lorsqu’il allait au cinéma de son village (qui est d’ailleurs devenu mon atelier pendant deux ans, bien des années plus tard), il y avait énormément de monde et lorsque parfois le public était trop important, il prenait place de l’autre côté de l’écran. Ce qui posait

un léger souci lorsque le film était sous-titré… J’ignore si cette idée vient de cette anecdote. Mais il faut bien que les idées émanent de quelque part. Et puis suspendre la fin, c’est un peu comme si ce n’était pas fini. Le souci, c’est quelle est la fin véritable ?

X. Vert

Les questions de fin, ou plutôt la question des fins, se posent en effet de façon lancinante dans *Dio Cane*. À commencer par le titre : « Dieu est un chien », c’est une imprécation sonore lancée depuis l’humaine condition, mais aussitôt ressaisie comme un programme, une éthique du figurant, indiques-tu.

J.-S. Dieth
J’ai toujours envisagé la fin comme un but à atteindre. Une direction vers laquelle j’aime tendre. D’ailleurs, assez fréquemment et pour diverses raisons, je refais une nouvelle version d’une pièce (ce sera d’ailleurs le cas pour *Order and Safety*, dont c’est la quatrième mouture). S’il y a quelque chose sur lequel il vaut mieux ne pas se tromper, c’est bien la fin. Aucun repentir ne sera autorisé après-coup. Raison pour laquelle, je me permets d’en profiter pour me tromper et user du repentir autant de fois que je le jugerai bon. Et quand un mécréant comme moi se repent, il demande à conduire le corbillard de ses propres funérailles. Histoire de maîtriser les choses jusqu’au bout. Quand les choses s’échappent, c’est terrible. Et je sais que quatre-vingt pour cent de mes contemporains sont confrontés à cette perte de contrôle. Et ils finissent par ne plus en avoir cure. C’est ce qui les perd. Ils ne passent pas le cap du premier cercle de l’enfer. Cette époque a décidément une propension à la démission, un peu trop rapide à mon goût. Et même si je suis un figurant – ainsi que la totalité de l’humanité – je n’ai pas l’intention d’avoir l’âme dans le coude, comme pourrait dire Heinrich von Kleist. Et si les enfants rient aux éclats en regardant les spectacles de marionnettes, c’est juste qu’ils contemplent l’humanité figurante. Sans se douter une minute qu’ils vont, sous peu, en faire partie.

X. Vert

Ta réflexion est indissociable d’une pratique du reste, du débris, du rebut, de ce résidu qui fait histoire dans l’art et s’est précisément imposé dans le champ de la peinture d’histoire. Peintre d’ordures – rhyparographe, disait-on –, tu l’es inlassablement, scrupuleusement même, faisant œuvre de brique pilée, de débris de verre, de charbon, de soufre, et désormais d’urine. Tu l’es d’autant que tu tiens en regard la peinture et l’Histoire. Il existe une tension fondamentale dans ton travail entre le trivial et l’éthique, le bas et le haut, l’ordure et l’édifiant, qui viendrait peut-être des grands artistes du Nord (Aertsen, Beuckelaer et déjà Bruegel). Mais que signifierait aujourd’hui être peintre d’Histoire ?

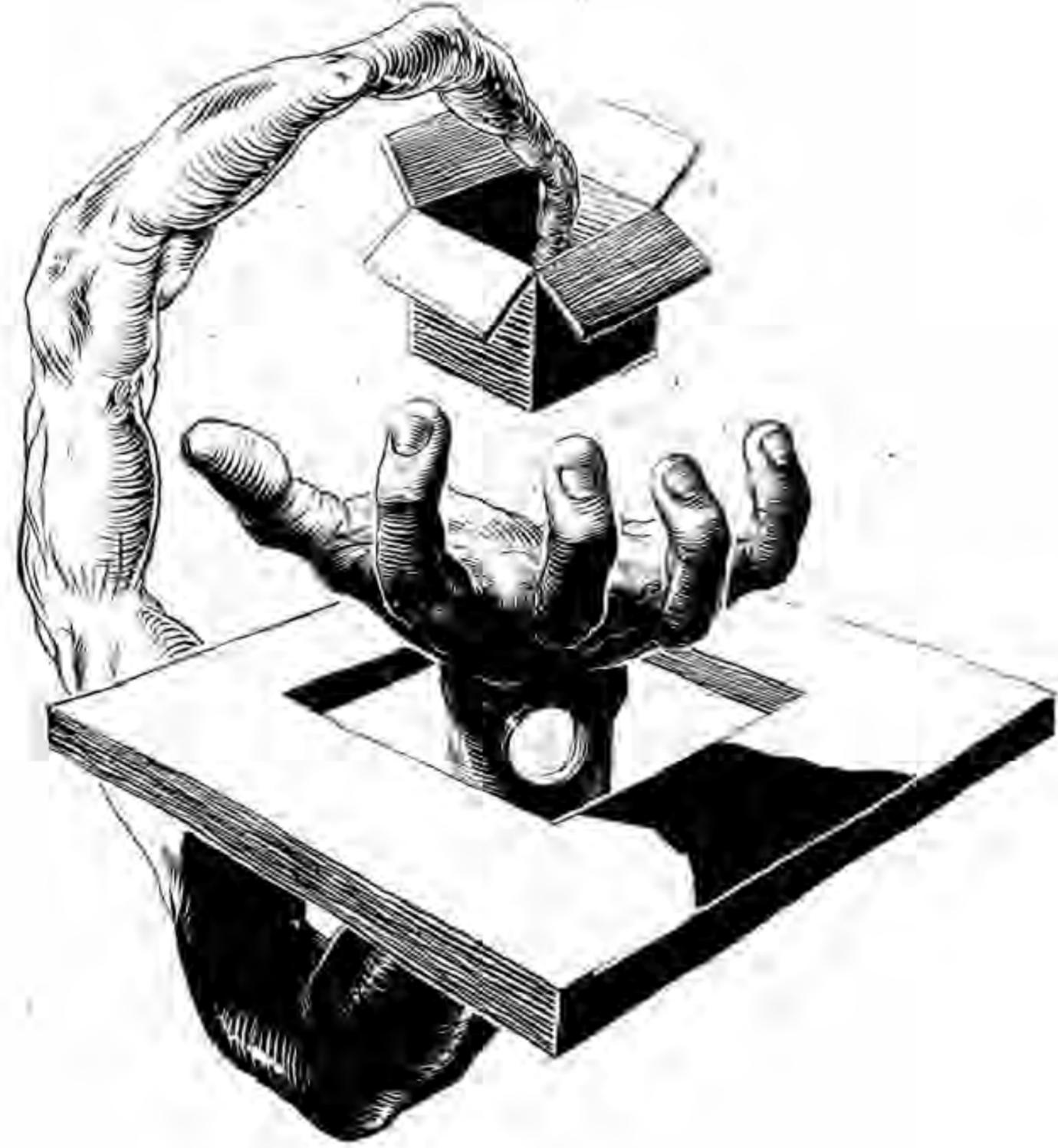
J.-S. Dieth
Dès le début, en 1979, j’ai utilisé des matériaux réels pour réaliser mes peintures et mes installations. La poussière d’argile, le plomb, les ossements (j’avais découvert une carrière de marne près de chez moi où les fossoyeurs déversaient les squelettes des concessions qui n’étaient pas à perpétuité). On peut dire que la mort était déjà présente par procuration, car à l’époque c’est plus l’interaction entre les matériaux qui m’intéressait – en ce qu’ils peuvent être plus efficaces, dans leur matérialité mouvante – que la croyance sur laquelle on pouvait fonder leur efficacité. Le rapport au rebut, aux restes, n’est pas exactement systématique dans ce que je fais, car dans le cas de l’argile, du soufre, du charbon, j’ai opéré une légère manipulation

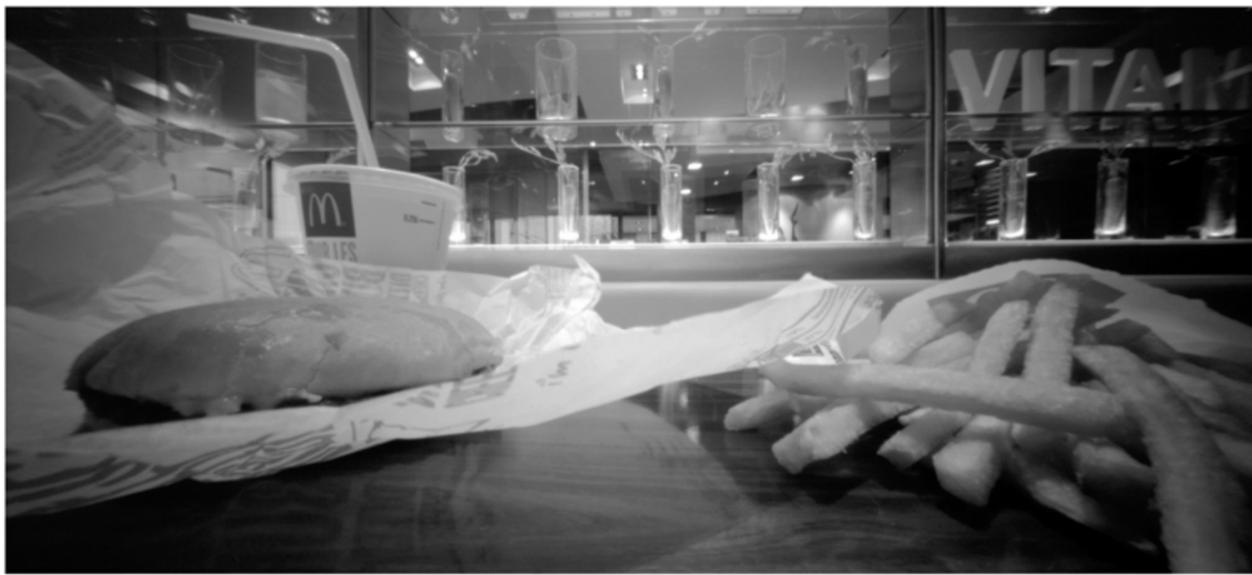
(je les ai réduits à l’état de poussière pour pouvoir les utiliser dans les peintures), mais les matériaux n’ont jamais servi auparavant. Quand il s’agit de verre pilé, je choisis avec soin les bouteilles que je vais concasser, car tous les types de verre ne font pas l’affaire. Pour l’urine, il est utile de surveiller ce que l’on boit, pour avoir un liquide qui accroche bien à la toile et laisse les auréoles brunes qui conviennent et ont cet effet aquarelle qui rend la carte du monde plus légère ⁴. Quant à savoir si je réalise une peinture d’Histoire, je dois bien avouer que le terme est quelque peu suranné et traîne quelques casseroles, comme les barons Gros et Gérard. Dans la majorité des cas, cette peinture d’Histoire n’est qu’une peinture de représentation du pouvoir. Dans d’autres cas, nous tombons dans l’illustration la plus affligeante, comme ce fut le cas dans les années 1970 avec la figuration Narrative. Il en va autrement chez Courbet car, non content d’aborder la représentation politique, il prend en quelque sorte la peinture en otage pour arriver à ses fins et, en ce sens, on pourrait, sans conteste, parler de terrorisme. Mais, ainsi que peut le prétendre Le Caravage, l’image de la terreur peut vaincre la terreur… Il faut montrer les têtes coupées, comme il le fait avec la tête de Gorgone où la lumière n’illumine pas le sujet mais lui sort du cou, rouge comme celle de l’enseigne d’une maison close. Lorsque je parle de prise d’otage, il s’agit d’être clair et de dire que c’est la matière même qui est prise en otage. Raison pour laquelle on peut dire que Courbet – tout comme Goya ou Géricault – fait de la sale peinture. Car il fait le sale boulot qui consiste à citer l’Histoire pour pouvoir la peindre. Plus on regarde une peinture de près, plus elle vous regarde de loin, pour détourner quelque peu Karl Kraus. Et c’est cette propension que peut avoir la sale peinture à mettre à distance le spectateur – le renvoyer dans les cordes, en quelque sorte – qui m’intéresse. Il faut impérativement qu’il y ait la même transgression spatiale dans le travail montré que dans le lieu où celui-ci est montré. Que le spectateur vacille. Il y a le même vacillement chez Joyce ou chez Sade, mais pas pour les mêmes raisons. Quoique dans les deux cas, ce soit pour des raisons matérielles. C’est ce que j’essaie de faire. Que la matière fasse vaciller. Et c’est bien non de vie mais d’existence qu’il s’agit.

^[1] Cf. Shamshower Unit, 1993, coll. musée d’Art moderne Lille Métropole.
^[2] Der Stellvertreter I (Les Voix du Seigneur), 1993, et Der Stellvertreter II (Les Yeux clos), 1998.
^[3] Cash Paintings, 2003.
^[4] Le Monde des Chiens, 2009.



 Olivier Marvan, Citadelle, 75/120 cm, 2007 (extrait de la série «suite»), www.escapologique.net
Olivier Marvan, Présent, 75/120 cm, 2007 (extrait de la série «suite»), www.escapologique.net





 Guillaume Le Braube, «Buyrme 18», «Buyrme 20», «Buyrme 34», Sténopé couleur 2011

 Guillaume Le Braube, «Buyrme 35», «Buyrme 16», «Buyrme 19», Sténopé couleur 2011



LE PARI DE ROHMER

Si Eric Rohmer considérait les romans de Balzac, Dostoïevski, Proust, comme « touffus », cela n'en est pas moins vrai de ses propres films, à la différence près qu'il opère sur cette épaisseur une curieuse opération, jusqu'à leur faire prendre le masque de l'extrême minceur. Une étrange transparence s'en dégage, ne restituant plus que des scènes où des êtres pensent et parlent, des sujets donc, une volubilité dispersant l'attention du spectateur, parfois fascinante, mais laissant à sa charge d'extraire le dire que porte le film, de le déduire. La pensée doit s'affronter à cette sorte de transparence, contrainte à devoir opérer la conclusion, la déduction de ce dire, ou n'en rien vouloir savoir (ce qui motive bien souvent le rejet à l'égard de son œuvre).

La chance s'offre à nous, quand ce que l'on nomme un thème revient, ce qui est le cas du Pari de Pascal. La chance qui, tel un opercule, permet d'entrer un peu dans l'épaisseur du film, de prendre à rebours la sorte de mise à plat de l'œuvre, la mesure tant des enjeux que des croisements, ici philosophiques, qui trament cette épaisseur ; à cette condition, le film se donne un peu !

Il revient, le Pari, deux fois ! Il ne s'avance pas larvatus, puisque dans *Ma nuit chez Maud*, tout un champ de signes nous indique que nous sommes chez Pascal et dans *le Conte d'hiver*, vingt ans après, les acteurs l'énoncent et dévoilent l'organisation même du scénario, à son gré. Disons-nous qu'il est Sujet du film ? cela fut soutenu en son temps, et nous y souscrivions à ne pas insister sur ce terme de Sujet. Disons que si Rohmer tient à la psychologie des personnages, et non à la convention psychologique, à l'envers d'un temps où la déconstruction fait son œuvre au cinéma, c'est, pour rendre la formule : « j'aime montrer sur l'écran des êtres pensants, doués d'une psyché », que les personnages sont Sujets de la parole et du discours, faits Sujets, assujettis même. À être posés comme tels, nous suivons leurs trajectoires, faites comme toutes les vies, de cet écart entre la parole et les actes, nous sommes sur la trace des Sujets divisés de la parole. Le Pari, lui, n'est pas Sujet, si ce terme indique que le Sujet est effet ; il s'introduit plutôt en position causale, et cela de deux manières.

Une première fois comme l'élément réel auquel s'affrontent les Sujets, au cœur de fameuse géométrie du hasard, une seconde fois comme le signifiant maître de la trajectoire d'un Sujet, une femme. Le Pari est plutôt, pour le dire en termes chimiques, d'abord catalyseur placé dans la solution subjective, pour revenir sous forme d'un principe actif d'une position subjective, mais aucunement Sujet justement. Il est ce à quoi le sujet, qu'il le sache ou non, et au bout du compte (conte !) sans le savoir, s'en trouve déterminé. Nous dirons en termes lacaniens, un signifiant maître qui pointe en direction d'un réel, réel sur lequel bute plus ou moins le Sujet parlant. Rohmer filme cet affrontement du Sujet au pari, restituant, simplement en cela, à quel point le Pari de Pascal comporte une dimension insupportable, depuis toujours, et qu'aucun commentaire ne parvient à aplanir.

Commentant le texte de Pascal, Laurent Thiroin parle d'un texte « autophage », détruisant lui-même ses propres élaborations conceptuelles et choix stratégiques (mathématisation, notion de parti,) et donc débouchant de façon aporétique sur « l'insupportable » dimension de la grâce. Rappelons que le Pari n'est nullement démonstration de l'existence de Dieu, ni non plus choix offert à l'homme d'un calcul de probabilité de son existence. C'est bien plutôt un texte qui prend acte de l'impossibilité de prouver une existence, qui contraint l'homme à rencontrer, lui existant, la situation du Pari. Le Pari est une situation existentielle de l'homme, qui non pas hésite à parier ou non l'existence de Dieu, mais hésite à interrompre ou non, un jeu qui est en train de se dérouler, à « renoncer à l'attente du hasard et rentrer en la propriété de quelque chose » ; Non pas entrer dans un jeu, mais l'interrompre. La dimension infernale de cette situation existentielle est justement qu'à cet instant, il n'y a pas de pari, il n'y a pas de calcul possible d'un partage totalement juste qui fasse correspondre avec exactitude hasard et possession. La situation du pari « ôte tout parti », fait surgir l'impossibilité de parier. Le rideau de fumée des développements mathématiques s'adressant à l'incroyant, pour plier les passions à l'ordre des raisons, laisse entrevoir la question résiduelle et pourtant toujours antérieure de la Grâce. Car « nous sommes embarqués » et cela, dès avant toute situation, avec un Autre qui ne joue pas, mais qui a déjà fait une mise pour l'homme, et qui échappe à l'homme.

 Edouard Levé
Pornographie, Sans Titre, 2002. Photographie couleur ; 70 x 70 cm.
Édition à 5 exemplaires. Courtesy Succession Edouard Levé / galerie Løevenbruck, Paris

LE PARI DE ROHMER

La mise mystérieuse dont il n'a pas conscience et qu'il n'aurait, comme homme, jamais pu faire, est le véritable enjeu du Pari. La vie terrestre n'est donc pas une réelle mise, seulement un avoir, qu'il peut récupérer, dans un rapport « infini-rien », selon le titre du fragment Pascalien. Il s'agit donc de la confrontation du sujet, en tant qu'il est une existence, déterminée par la rencontre avec l'Autre, qui n'existe pas comme sujet, mais comme ce qui a toujours déjà effectué la mise pour le sujet, disons un Autre barré et inaccessible; au moins à l'ordre des raisons, chez Pascal. L'opération Pascaliennne étant justement d'instituer un Dieu caché au point même où l'Autre n'existe pas, sujet supposé, donc, atteignable dans la dimension de l'amour. Autre barré, mais ayant, c'est la Grâce, déterminé une jouissance à laquelle, selon Pascal, le Sujet ne saurait renoncer (« une infinité de vies infiniment heureuses »). Qu'il n'y ait point à parier, veut dire qu'il s'agit d'une impossibilité de ne pas choisir de rejoindre ce point de fuite, où viennent s'équivaloir, pour reprendre la formule de Lacan, la Grâce et le désir de l'Autre. Entendons par ce terme, pour l'analyste, ce qui de l'inconscient détermine le sujet, comme jouissance. Sauf que justement, pour l'analyste, l'expérience atteste qu'au terme, quant au jouir, ce qui de l'inconscient se déchiffre, l'Autre donc, se tait, qu'en ce point une coupure entre le jouir et le langage est irrémédiable : structure même du refoulement originnaire freudien (« cet Autre préhistorique auquel n'accède aucun plus tard »), structure trouée du Symbolique, où Dieu est le nom que l'homme place sur ce trou (Lacan : « Dieu est inconscient »). Et c'est à cela que renvoie la situation du pari, en tant que l'homme est confronté au silence structurel de l'Autre, sur ce qui le détermine. Le pari s'implante sur ce trou, pour y fonder un Sujet-supposé-désir, propice à l'amour.

En quoi ce *deus absconditus*, qui dans l'intermittence de ses signes joue à cache-cache avec l'homme, qui ne peut être aimé que parce que cherché, peut concerner un cinéaste, au point de faire retour dans son œuvre, des années 60 aux années 80 ?

Maud et sa nuit***

La béance en jeu reste inappréhensible, sauf à suivre le tracé, de la Répétition, répétition de la rencontre manquée, pour reprendre la formule de Lacan, à quoi il ajoute « avec le Réel », nous y reviendrons. C'est ce qui apparaît dans *Ma nuit chez Maud*, où le Pari est en fait, le nom de ce à quoi se refusent tous les personnages. Le film est centré par ce refus : le répartitoire est précis, le mathématicien, le philosophe, tous hommes, refusant à leur manière, selon la courbe de leurs discours, les termes du Pari, et une femme, apparaissant comme une sorte de présence réitérée, échappant à la prise des discours, mais laissant en suspens ce qui sous-tend sa propre position. Elle devient le nom de ce qui, par deux fois, se trouve contourné, sorte d'objet en creux, dont il n'est pas anodin que Rohmer évoque, à son sujet, la figure de la Joconde. Le trois fois « joie » de Pascal s'y ferait-elle entendre, comme ce qui se proposait, au hasard, à l'encontre du choix fait par un homme ? par deux fois, ce dont celui-ci entre en possession, soit une autre femme qu'il décide volontairement de

faire sienne, s'avère le confronter à une division irréductible, et le fait donc quitter par deux fois, un jeu potentiel qui se jouait dans l'intermittence de l'apparition de Maud. Elle est le nom de l'objet en tant qu'il est par deux fois raté, selon un contournement tracé par deux situations différentes, et qui assure la permanence non pas d'un homme, mais d'un sujet dans sa division. C'est la permanence de sa division qui atteste de la répétition dans la rencontre manquée, et qui se présente comme l'horizon indépassable du film (la dernière image fondant un couple dans l'horizon marin). C'est peut-être ici, qu'il faut conjindre Pascal, au penseur même de l'existence, Kierkegaard pour le nommer, afin de saisir au mieux l'enjeu du film. Certes ce dernier est caviardé de part en part, par les signes (géométrie du hasard); le retour des signes balisant un paysage Pascalien que renforce le noir et blanc, d'une atmosphère janséniste.

Mais, qui soutient l'enjeu du pari ? Disons plutôt qu'une défusse générale en circonscrit l'existence, en tant qu'objet en creux, qui vient à se confondre avec le personnage féminin, qui en vient donc à ex-sister à la défense générale, y compris la sienne. Car il y a le retour des signes et il y a, s'en distinguant, Maud, en tant que pour le narrateur, elle localise la répétition de la rencontre manquée. Avec quoi ? Avec ce qui fait justement et réellement l'enjeu du Pari, que comme homme, le personnage est condamné à manquer, au profit de ce dont il entre en possession. Articulons donc Pascal et Kierkegaard. D'ailleurs, nous le tenons de Rohmer lui-même, que ses premiers films restent marqués par l'existentialisme, dont il se détachera ensuite, film fait d'une série de situations : celles où le pari est l'objet inatteignable à toute admission discursive, révélant son caractère insupportable au Sujet, et celles (les rencontres manquées avec Maud) où Rohmer le fait réellement entrer en jeu, posant alors son implicite équivalence avec une femme, du point de vue d'un homme (puisque c'est selon lui, le sens du titre du film, que d'indiquer ce point de vue). C'est à ce point que Kierkegaard peut être convoqué, via son aventure avec Régine, rapportée en divers endroits de son œuvre, et matériau constitutif de ce qui deviendra, dans un mouvement sublimatoire, sa théorie de la Répétition.

Hasard et Nécessité : tension entre, pour reprendre la traduction par Lacan de l'anankè, « ce qui ne cesse pas de s'écrire » (nécessaire) et d'autre part, surgi comme au hasard, « ce qui cesse de ne pas s'écrire » (contingence), ouvrant sur la rencontre manquée avec le Réel, soit l'Objet (ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire : l'impossible). À jouer des catégories aristotéliennes l'analyste pointe les rapports d'exclusion du champ symbolique (où se joue la nécessité, le retour des signes, « wiederkehr » freudien) avec un réel (ne pouvant surgir qu'au hasard, et que le sujet est contraint à manquer, d'où s'origine la répétition dans ses rapports avec le réel, « wiederholungszwang » freudienne). C'est bien sur dans le champ de l'amour que cette tension va se soutenir du concept fort de Répétition et que Lacan va trouver son levier chez Kierkegaard : la situation existentielle, survenant par voie de contingence, est ce par quoi la vraie Répétition, par où s'assure la permanence de la coupure du sujet et de son objet. Pascal avait déjà pointé, subversivement, que le hasard s'oublie derrière l'évidence d'une loi, qui s'est pourtant fondée dans une situation contingente. Dans ce film, le hasard sera jusqu'au bout mis en tension avec ce qui pourrait être la loi, en

Edouard Levé 
Pornographie, Sans Titre, 2002. Photographie couleur ; 70 x 70 cm.
Édition à 5 exemplaires. Courtesy Succession Edouard Levé / galerie Lœvenbruck, Paris



tant que retour des signes. C'est l'incarnation du hasard sous la forme d'une femme, en tant qu'elle se rencontre, non seulement comme signifiant du désir, ou même sa visée, plutôt que le nom, Maud, d'un lieu seulement appréhendable dans le retour du ratage ; le désir d'une femme (de « subjectif »), du point de vue d'un homme, en vient à se situer comme ex-sistence, point de fuite réel, impossible à rejoindre, seulement appréhendable dans l'effet de division du sujet masculin. La répétition est donc à entendre comme permanence de l'effet de division, dans le ratage de la rencontre de « la femme ». C'est au sein même du rapport entre un homme et une femme, que Kierkegaard, au travers de ses stades de l'existence, trouve occasion à montrer ce qu'est la Répétition, se distinguant de toute réitération, de la réminiscence, ou encore de l'éternel retour neitszchéen.

L'objet amoureux est le lieu de l'impasse où la répétition est rencontrée, dans la sphère esthétique, en tant que c'est justement ce que le sujet fuit, dans la recherche de l'absolue variation du sentiment et de l'imagination, expérience esthétique immédiate dont il aurait jouissance. L'esthète est suspendu dans la multiplication des possibles, où toute chose est nouvelle,

la sensualité, celle de l'instant, n'ayant d'autre issue que le perpétuellement autre. L'esthète n'existe que hors du choix, vie qui se désespère dans une immédiateté non choisie. La répétition est, à ce stade, impossible, le sujet s'engageant dans l'impasse imaginaire de la retrouvaille, en direction d'un jouir ; « la seule chose qui se rencontre est l'impossibilité d'une répétition ». Nos personnages sont des figures sortant de l'épreuve esthétique, marqués par le désespoir et l'angoisse, inhérents à ce stade, saisis par le film à cet instant, où leur est offerte une bascule possible, un saut, en direction d'un autre stade, celui éthique de l'existence. C'est le stade du dépassement de l'instant, vers une vie dans le temps, en sa continuité. Le Sujet n'est pas immédiatement ce qu'il est, mais ce qu'il devient à travers le devoir et la fidélité, où l'Homme se soumet à l'universel, à la règle, au devoir. Non contrainte, mais choix. La répétition est ici, non plus l'impossible rejeté, mais l'assentiment à la répétition du même, refus du désespoir, transformation de l'esthétique, éthiquement choisie, en direction du même. La figure majeure n'est plus Don Juan, mais l'Époux. L'impasse majeure de cette répétition du même, est le même de l'habitude, par où ne se réalise plus l'ouvert de l'existence, par lequel le Sujet se déploie dans ce qu'il devient;

LE PARI DE ROHMER

Pour le dire «en termes lacaniens», à refuser l'impasse imaginaire, le Sujet se soumet à l'inscription sous un signifiant qui fait loi, solution symbolique, mais qui laisse ce qui existe à cet ordre, réel donc, hors d'articulation avec la répétition. Celle-ci se refuse donc selon deux modes, et reste en deçà de l'épreuve du réel. C'est à ce point de butée qu'est conduit le film, l'ensemble des situations réitérant la stagnation du sujet, au stade éthique de l'existence, qui ne saurait trouver selon Kierkegaard, l'issue que dans le saut vers la «gjentagelse», vrai sens de la répétition, saut qualitatif, ne pouvant s'atteindre que dans la transcendance, et non par progrès ou procès logique de type hégélien. C'est pour le penseur danois, le saut dans la Foi et l'accès au stade religieux, qui est acte d'un sujet, et dont un des modèles est donné par le sacrifice christique. Ainsi, l'individu devient chrétien, non éthiquement par obéissance avec ce que le Christ enseignait, mais par l'acte de répéter son acte, et l'abîme impossible de son scandale, «en vertu de l'absurde». La Répétition est quête et affirmation de l'Être: «l'individu est en attente de répétition, tâche toujours espérée».

Dans le champ de l'amour, c'est par le sacrifice de l'Objet amoureux, à entendre comme refus d'un amour pris soit dans la pulsion, soit sous l'inscription d'un signifiant maître (le conjugo), que peut s'atteindre une forme infinitisée de l'amour, et par la même, une version de «La femme». Cette version sacrificielle fait exister La femme, faisant du Sujet, du même coup, comme l'âme de Dieu et l'âme d'une femme. Sa présence étant sensible à chaque instant, c'est dans ce manque radical, que l'amour s'éprouve au-delà de tout objet et de toute réciprocité. Nous dirions qu'il s'agit ici d'un amour de «La femme», en tant que le désir s'y déleste du sexuel; une femme, en tant qu'elle est refusée comme symptôme, ouvre la voie à une jouissance Autre, divine, qui n'est causée par aucun objet.

C'est peut-être en tant que le pari s'avère refusé (et tout le film, dialogues et situations, en témoigne), que dans ce refus se fait entendre, l'impossible saut dans la foi de Kierkegaard, où le sujet se rejette dans la stagnation éthique, seule possible. Nous pourrions dire que Kierkegaard donne la vérité du Pari, en tant qu'il est refusé, ne laissant d'alternative devant l'impossible, que le renoncement. Peut-être, aussi, est-ce cet effet de chute qui donne la tonalité mélancolique du film. Il est lesté par un poids, où le réel entre en jeu, comme enforme du film.

À ce point nous rejoignons l'analyse que Deleuze fait du cinéma de Rohmer, par une autre voie, et avec d'autres conclusions. Certes, c'est Kierkegaard aussi qui est invité, dans l'analyse d'une filiation (Dreyer, Bresson, Rohmer) religieuse, à entendre au sens du stade religieux, où le rapport cinéma/pensée est interrogé par Deleuze. «Les mouvements profonds de l'âme désarment la psychologie» et Deleuze d'articuler: «justement parce qu'ils ne viennent pas du dedans». La force d'un auteur se mesure à la façon dont il sait imposer ce point problématique, aléatoire, et pourtant non arbitraire, grâce ou hasard». C'est un cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes avec un dehors ce point est-ce la grâce ou le hasard? C'est l'automatisme matériel des images qui fait surgir un dehors, une pensée qu'il impose, comme l'impensable à notre automatisme intellectuel» Certes c'est bien en isolant ce qui vient à ex-sister hors de la planitude de l'image, sorte de point hors-champ, focalisation expulsée hors de l'image, que Deleuze en vient à en faire un

«cinéma de l'Esprit de l'image plane pour atteindre une autre dimension», mais en vue de ceci: «ça n'est pas le contenu du film, c'est la forme-cinéma selon ces auteurs».

La convergence s'arrête là pour nous, car le contenu, soit le rapport sexué et son impasse, est curieusement balayé par Deleuze, au profit d'une théorie, qui s'en déleste. Mais ce point hors-champ, dont il est tant question, (et qui lui fait même avoir recours à Serge Daney): «qu'y a-t-il à voir derrière, n'est plus la question de la scénographie, mais plutôt: est-ce que je peux soutenir du regard, ce que, de toute façon, je vois? formule de l'intolérable»), comment le délester absolument de son contenu? Comment considérer que ce point d'ex-sistence au champ scopique, qui nous fait spectateur de cette stagnation situationnelle, où la division subjective se répète, à mesure des avancées du film, serait-elle décréetée sans rapport avec son contenu?

Félicie et sa joie

C'est justement par la reprise à vingt ans d'écart, du Pari, dans *le Conte d'hiver*, que l'articulation des deux dimensions s'avère, ou plutôt, que la solution formelle du second film, s'avère reprise du problème de l'engagement du sujet dans l'impasse sexué, soit un certain intolérable, pour reprendre le terme de Daney, dans une autre visée.

Maud incarne, dans sa nuit, ce message qu'elle énonce: «je n'aime pas les hommes qui ne savent pas ce qu'ils veulent!», soit le désir douteux du Sujet, au pied de l'acte, énoncé d'ailleurs au moment où elle s'offre comme corps à jouir, refusé. C'est le «ne savent pas», qu'elle met en perspective, articulant la bascule du désir dans l'acte, là où ne pas savoir et le désir sont comme l'envers et l'endroit. C'est l'enjeu du Pari de Pascal, qui lui, bascule dans l'acte de foi, descendu ici au pied du lit, comme on dit «au pied du mur», au point où le Sujet ne peut pas savoir. Une femme énonce donc l'impossible du Pari, soit que le pari comme calcul est impossible, et que c'est à ce point que le désir, comme désir de l'Autre, est attendu. Maud pointe le recul du Sujet, devant le désir en tant qu'insu.

C'est bien une reprise à laquelle procède Rohmer, dans *le Conte d'hiver*, et où encore une fois, c'est à une femme, qu'il revient de soutenir l'enjeu du Pari. Disons qu'ici Rohmer a débarrassé le problème posé par le Pari, du poids existentiel qui le lestait dans le film précédent, que le Pari devient comme tel, ce qui soutient le film, où la mélancolie a été troquée pour la joie, affect Pascalien. Ce changement d'affect indique un changement de perspective, comme si le Pari s'assumait pleinement, sans s'engluer dans cette sorte de stagnation situationnelle déjà évoquée, se mettant hors de prise de Kierkegaard, d'une certaine manière.

Le point de vue se délocalise, puisqu'ici, rien n'indique vraiment d'où est regardée la trajectoire du personnage féminin, Félicie, trajectoire, on ne peut plus rectiligne, balisée par des stations, qui sont autant de situations qui n'en peuvent mais sur son mouvement. La structure de ce mouvement est tout entière à l'image du texte du Pari, autophage, où chaque situation se détruit à mesure de l'avance en direction de l'évidence de la foi. Là où *Ma nuit chez Maud* ne pouvait conclure, laissant l'ouvert en prise avec la répétition et le ratage de l'objet, le film ici conclut.

Tout entier appuyé sur la certitude d'une femme, d'une position désirante décidée, nous sommes devant cette sorte d'évidence qui se ferme sur elle-même, formant un conte, déchargée du poids moral. Évidemment l'évidence avec laquelle elle conduit son existence, balayant tout sur son passage, se soutient en fait, de ce qu'un homme lui révèle (un philosophe), soit que son existence est conforme aux arguments du Pari. Un homme est donc amené à produire un savoir, sur la vérité du désir d'une femme, et l'énonce comme le signifiant- maître qui la gouverne. La foi en Dieu est ici troquée contre la certitude du désir, celui d'un autre, un-homme, à laquelle elle se voue; il devient l'Autre. L'équivalence entre la grâce et le désir de l'Autre est ici mise à nu, et même dirions-nous, diagnostiquée. Qui est cet Autre? Un homme, aimé, et perdu, au gré de circonstances hasardeuses (où il est question d'une lettre, non pas volée, mais jamais parvenue à sa destinatrice, déjà ailleurs, sans qu'il le sache, et sans qu'elle le sache: acte manqué de notre personnage féminin), où chacun ne sait pas pourquoi l'Autre ne répond pas. Il n'y a que l'acte manqué à en répondre. S'initiant donc de l'acte manqué, s'ouvre donc la chaîne du «je ne sais pas», dénégation marquant la présence de l'inconscient, où chacun est perdu pour l'Autre, faisant l'Autre manquant: l'acte manqué fait l'Autre manquant. L'instant de grâce bascule du lien rompu, à l'institution, par l'à tout hasard de l'acte manqué, de cet Autre *absconditus*, et notre personnage féminin va dès lors soutenir sa position de sujet, en tant que déterminée par cet Autre barré. Elle décide donc, à partir de cette institution du manque en l'Autre, de s'offrir au hasard toujours possible d'une rencontre, retrouvaille avec cet Autre, soit de se refuser à tout ce qui empêcherait que cela soit possible. Il s'agit ici de se refuser, à chaque fois, à ce qui peut s'offrir, un homme (entrer en possession d'une jouissance tangible), au profit de cette certitude ancrée sur la barre portée sur l'Autre. Un homme a été fait *deus absconditus* par la grâce d'un acte manqué, et le désir y trouve sa gouverne et sa certitude. Pas plus que le dieu de Pascal ne saurait être prouvé, le désir de Félicie ne saurait être fléchi, par des preuves, qui tombent devant l'impossibilité de prouver l'impossible du hasard d'une retrouvaille. Le désir se soutient même de cela, la certitude sans preuve, en «vertu de l'absurde». C'est à se fonder dans cette bascule où l'Autre devient caché, absent, et il ne le sait pas (inconscient donc), que l'amour s'institue. Elle ne savait pas son désir gouverné par le Pari, il ne savait pas qu'il était l'Autre barré, l'homme devenant alors la localisation même de l'inconscient. La jouissance obtenue dans la rencontre d'un homme ne saurait faire l'objet d'un pari, d'un calcul, puisque ne faisant pas le poids avec celle obtenue dans cette foi en l'Autre, mais barré. «Tout parti est ôté», donc, c'est l'essence même du «infini-rien»: un homme n'est rien au regard de l'infinie jouissance d'une promesse fondée sur l'Autre en défaut. La solution de Félicie, nommons la, pour ce qu'elle peut être en structure, l'hystérie. Et le Pari ne semble jamais autant tenu, qu'à cette mesure-là.

À ce que dans les choses de l'amour, l'intolérable du Pari, puisse être l'affect des hommes devant l'inflexibilité de sa position soutenue par la joie échangée contre la jouissance sexué tangible, la position de Félicie vient à se réfléchir sur celle de Maud. À la position de cette dernière, où le Pari refusé s'évoque dans la situation du refus par un homme, d'une femme comme corps, répond la position de Félicie, que le Pari se soutient d'autant mieux par le refus d'une femme à se faire le corps à jouir d'un homme, au profit d'un Autre barré.

Deux versions du Pari, mais où la seconde s'épure, devenant proprement Pascalienne avec ce virage de l'affect, la joie, au

prix de s'être délestée de l'ancrage avec le sexuel, comme lieu même où l'impossible est indice du Réel. Dans *le Conte d'hiver*, l'impossible est renvoyé à la catégorie du Semblant, en tant que le manqué ne s'institue que par la vertu du Symbolique, champ ouvert par l'acte manqué. Là où l'Autre ne répond pas, point de forclusion, réel, l'Autre peut s'instituer comme manquant, d'où se soutient le désir, dans une infinie partie de cache-cache.

Par réflexion, cette version cinématographique a peut-être une vertu diagnostique sur le Pari lui-même. Pourrions-nous parler d'une version hystérique de la foi Pascalienne (non du sujet Pascal, bien sur!)? Là où la foi se fait certitude, c'est en vertu même d'une institution de l'Autre manquant, en place où l'Autre fait défaut réellement, soit le trou réel au Cœur du Symbolique.

Au moment de la rédaction de ce texte, nous revient en mémoire cet échange radiophonique entre F. Mitterrand et M. Duras, où celle-ci, parlant de Pascal disait ceci: «c'était des hurlements, des cris de désir, c'était des cris d'incroyant vers la foi». De même, cette remarque de Lacan à la fin de l'un de ses séminaires: «je parle de ce Pascal dont on ne sait pas très bien pourquoi il nous fascine, alors que, à en croire tous les théoriciens des sciences, il a tout loupé je crois plutôt qu'il s'en foutait, car il y avait quelque chose qui l'intéressait davantage en bon janséniste qu'il était, Pascal s'intéressait au désir, et c'est pourquoi, je vous le dis en confidence, il a fait des expériences au Puy de Dôme, sur le vide pour Pascal, que la Nature ait horreur du vide, c'était capital, parce que ça signifiait l'horreur des savants pour le désir». Peut-être, est-ce, aussi, le Pari de Rohmer, que de le révéler.

Jean-Michel Valtat

Bibliographie des passages cités :

- S. Kierkegaard, *La Répétition*, éditions Payot et Rivages, coll. Rivages poche, 2003.
- J. Lacan, *Le Séminaire* livre X«L'angoisse», éditions du Seuil, 2004.
- R. Enthoven, *Pascal ou les intermittences de la raison*, France Culture, coll. Les nouveaux chemins de la connaissances, Perrin, 2009.
- L.Thirouin, *Le Hasard et les régies. Le modèle du jeu dans la pensée de Pascal*, éditions Vrin, 2000.
- E. Rohmer, *Le Goût de la beauté*, éditions des Cahiers du cinéma, coll. Petite Bibliothèque, 2004.
- B. Pascal, *Pensées*, tome II, éditions Gallimard, coll.Folio classique, 2004.
- G. Deleuze: «la pensée et le cinéma» in «*l'image temps*», Éditions de minuit, Paris, 1985

European Think Tank

Entretien avec Sammy Engramer

Dans le cadre du Master recherche «Création et études des Arts Contemporains» parcours «pôle Exposition-Production» et de l'action des Nouveaux commanditaires, un groupe d'étudiants du département Arts plastiques de Lille 3 et de l'ESAN (Ecole supérieure des arts du Nord-Pas-de-Calais) a souhaité passer commande d'une œuvre permettant de créer un espace de vie collective. Actuellement, deux cursus artistiques sont présents sur le même campus mais ne disposent pas de lieu de rencontre. L'objectif de cette commande et le besoin exprimé par les étudiants étaient de favoriser les échanges entre les deux écoles, tout en expérimentant le processus des Nouveaux commanditaires.

Le médiateur a proposé à Sammy Engramer de répondre à la commande. Parallèlement à sa réponse intitulée *European Think Tank*, Sammy Engramer propose deux expositions: *Yurop*, un regard sur l'Europe, et *Objets du XX^e siècle*, qui interroge deux notions de l'histoire de l'art: le white cube et le ready-made.

Marie Beyaert, Ségolène Bernier, Baptiste Fabre: Lorsque nous étudions votre parcours, on s'aperçoit rapidement que vous jouez et déjouez les codes classiques du statut d'artiste: vous êtes parfois votre propre critique, votre propre commissaire d'exposition... Pouvez-vous nous décrire votre parcours artistique?

Sammy Engramer: Plus je creuse, plus je m'aperçois que les premières années de ma vie ont été déterminantes. Enfant, nous sommes tous marqués au fer rouge par la psychologie et les actes des personnes qui nous entourent. Ma famille, quelque peu décomposée et décalée, croyait bon de faire les choses par elle-même. Bien entendu, le bricolage et la débrouillardise s'imposaient à cause d'un manque cruel de moyens. Dans un certain sens, le seul moyen de consommer telle que la télévision l'ordonnait était d'économiser en pratiquant le jardinage, la mécanique sommaire, la couture, en fabriquant des meubles et parfois des outils, et en collectant les pièces utiles aux réparations en tout genre. Étrangement, je me souviens principalement des objets fabriqués par nos soins: par exemple, ma sœur brodait des tatouages de marins sur les chemises d'un ami; mon père avait fabriqué une hache dont le manche était un tube en inox, ou bien un couvercle en acier d'au moins un kilo pour nos

casseroles; mon beau-père avait construit une remorque de A à Z ou encore un sommier en simili cuir; ou bien, ma mère qui parfois m'habillait des pieds à la tête, notamment avec une veste sans col qui déclencha quelques moqueries... J'ai focalisé sur ces productions un peu bancales et singulières. Il est probable qu'inconsciemment je perpétue cette tradition en fabriquant des objets chargés d'intentions dont la fonction est réflexive – et en dehors du cycle fatal *travailler-consommer*. Très imprégné par cette économie parallèle et la volonté de «faire les choses soi-même», j'ai voulu suite à mes études d'art appréhender les professions en prise directe avec la discipline des Arts plastiques, qui représentent l'économie de l'art (à distinguer du marché de l'art: dans le cas d'une économie, l'argent est un moyen de *production / recherche / subsistance* et non de *spéculation / investissement / bénéfice*). Parallèlement, j'ai essayé de combler de grosses lacunes littéraires et philosophiques, et je me suis mis à écrire des textes héroïques et tragi-comiques. Ma relation à l'écriture est encore problématique, entre attraction et répulsion, ignorance et fascination. Ensuite, j'ai appris sur le tas et avec l'association Groupe Laura comment s'organisaient et se montaient des expositions. L'accompagnement des artistes est très formateur. On comprend une démarche artistique en profondeur lorsque l'on se confronte à l'auteur et au montage de ses œuvres. Cependant, je ne crois pas que l'usage de la critique ou du curating fut toujours le bienvenu et, en l'occurrence, très pertinent. Il reste que j'ai intégré ces pratiques à mon œuvre – telle une arborescence de dossiers dont il faut régulièrement trier les contenus. C'est encore le cas aujourd'hui lorsque je participe à l'élaboration de la Revue *Laura* en proposant des interventions, et pour la première fois un entretien. Être au four et au moulin pose certes des questions assez épineuses sur la profession et le statut de l'artiste. Malgré le mythe que l'on s'en fait, il est très clair qu'un artiste doit se tenir à une place déterminée s'il veut réussir sa carrière et accéder aux classes sociales supérieures. La liberté de l'artiste est toute relative. Dès qu'il va voir ailleurs, entre autres dans les rouages de sa propre discipline, ça grince forcément. Pour mon cas, la tendance à jouer le critique ou le commissaire

EUROPEAN THINK TANK 

Œuvre réalisée par Sammy Engramer pour l'Université de Lille III, département Arts plastiques, Tourcoing, dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France. Médiation-Production: Artconnexion, Lille.



ne se rapporte pas à une critique frontale du statut de l'artiste ni d'ailleurs de la chaîne économique de l'art. Je reste convaincu que c'est une nécessité historique, j'oserais dire «un acquis artistique» issu des années 60, ou encore, issu d'une tradition en vogue au XIX^e. Certes, le système marchand de l'art a tendance à réduire les pratiques artistiques à celle des Arts Décoratifs, le fait d'instaurer une distance par le biais de l'écrit ou du commissariat entre l'univers que je développe et le «statut classique» de l'artiste, auquel je souscris, contribue effectivement à semer le doute... La sectorisation, produit du XIX^e siècle, et la création de nouveaux métiers crée des phénomènes riches et intéressants (comme par exemple celui de «commissaire auteur» depuis Szeeman), mais ce n'est pas une raison pour rabaisser l'artiste au stade de l'ouvrier spécialisé, en pensant que sa seule vertu intellectuelle serait de «savoir se vendre».

M.B, S.B, D.F: Parallèlement à la commande et à l'exposition à la galerie Commune, vous proposez d'investir la galerie «Les 3 lacs» sous le titre d'*Objets du XX^e siècle*. Pouvez-vous nous en dire quelques mots?

S.E. : En ce moment, je suis obsédé par le ready-made et le white cube. Ces deux paradigmes de l'art contemporain ont changé notre regard sur les œuvres; ils ont eux-mêmes radicalement évolué durant le XX^e siècle. L'origine iconoclaste et anarchiste du ready-made ne résista pas à un renversement formidable; autant pour la plèbe le ready made représente encore une insulte aux conceptions les plus séductrices et passées de l'art, autant pour les capitaines d'industrie il est cette icône qui porte et légitime l'investissement industriel. La transvaluation d'un objet contestataire (comme *Fountain*) en Art — dont la facture accorde au capitalisme industriel toute sa place — concerne aujourd'hui tous les objets industriels susceptibles de devenir à chaque instant des icônes de l'Art. Concernant le white cube, je travaille sur le sujet avec Amélie Bernazzani et Frédéric Herbin. Nous creusons sur la base d'une intuition, d'une origine bien antérieure à celle des années 30 ou des années 60. De ce point de vue, nous sommes passés d'une qualification scientifique du cube blanc — ceci pour des raisons d'autopsie et d'analyses des œuvres — à un espace qui à la fois neutralise et sacralise l'objet en le situant en dehors d'un contexte, d'une série ou d'une démarche artistique — ce qui a pour effet d'offrir des conditions de vente optimales. Je m'intéresse à la fluctuation des «valeurs de l'art», de la contestation anarchiste à l'idéologie capitaliste, des raisons scientifiques aux raisons marchandes. Enfin, cette série de pièces entre dans la section «Objets du XX^e siècle» qui accueille en son sein des œuvres au futur antérieur. L'hypothèse est la suivante: les objets produits relatent une marque de fabrique typique du XX^e siècle, ils suggèrent cependant un point de vue que les auteurs de l'époque n'ont peut-être pas imaginé.

M.B, S.B, D.F: En 2001, vous participez à l'exposition «*L'enlèvement d'Europe*» en collaboration avec l'association Ergo. Aujourd'hui vous avez choisi d'exposer des œuvres supplémentaires à la Galerie Commune de Tourcoing, l'ensemble de ces pièces pointant du doigt des problématiques inhérentes à l'Europe. Le projet Nouveaux Commanditaires a-t-il été l'élément déclencheur à la réalisation de cette série ou s'agit-il de projets que vous aviez envie de développer? La commande a-t-elle réactivé votre intérêt pour ce thème?

S.E. : Indubitablement. L'idéal européen m'intéressent pour sa tolérance envers le statut d'artiste et les marginaux de tout bord. L'artiste se place en marge de la société, sa grande angoisse est d'éviter trois institutions stigmatisant l'individu et représentant l'exclusion: la rue, la prison et l'hôpital psychiatrique. D'un autre côté, l'artiste est un handicapé, il est dans l'incapacité d'accéder aux demandes et aux offres de la société civile. Il se trouve sur une voie qui rejette la normalité et les conditions de vie qu'elle impose, tout en essayant d'échapper aux solutions sociales ou punitives d'une société policée et normée. La société civile occidentale n'est pas si différente des autres sociétés, en toile de fond se trouvent malgré tout des rapports de force dont la forme actuelle est la suivante: «Quantification brute, contrôle, domestication, routine, tels sont les effets recherchés et obtenus. L'évaluation généralisée met la main sur tout l'existant, pour le transformer en un vaste magasin de choses évaluables. La doctrine qui la soutien ne mobilise aucune pensée; sauf une seule: la raison du plus fort.»¹

M.B, S.B, D.F: Comme le définit le protocole des Nouveaux Commanditaires, ce programme permet «à tous les citoyens qui le désirent, isolés ou regroupés, de prendre l'initiative d'une commande d'œuvre à un artiste contemporain». Ici, le groupe de commanditaires est constitué d'étudiants¹. Selon vous, qu'est-ce que cette singularité apporte de supplémentaire au projet?

S.E. : Tel que le projet a été conçu, il apparaît que les étudiants n'ont pas uniquement été des commanditaires, ils participèrent pleinement à la mise en place du projet, et prirent en charge la communication et la régie. J'ai constaté un fort engagement de la part des étudiants de la faculté de Tourcoing, ainsi qu'un accompagnement efficace d'Art Connexion. Je crois que la compréhension des enjeux de l'art passe par des pratiques très ordinaires, tel que repeindre un mur ou planter des clous. C'est une chance d'apprendre à lire et à écrire, comme de savoir fabriquer une caisse ou réparer un siphon. J'ai tendance à placer ce «savoir-faire» au même niveau, dans l'idée d'être un peu plus armé contre l'adversité, afin de nourrir sa spécialité d'autres expériences qui se révèlent parfois fondamentales en terme de progrès individuel.

M.B, S.B, D.F: On peut supposer que le fait de travailler en réponse à une commande diffère de votre manière habituelle de travailler. Y a-t-il eu des changements imposés par les souhaits et besoins des commanditaires et du cahier des charges qui bouleversent le processus de création?

S.E. : J'ai des idées assez arrêtées sur le processus de création. À mon avis, il y a trois phases par lesquelles passe un artiste, *l'acte de création, l'œuvre et l'art* — ce tout prend corps dans le cadre d'un événement ou d'une exposition, qui représente le quatrième terme. Chacun de ces cinq concepts couvre un champ d'activité particulier. Pour le dire vite, *l'acte de création* est en prise directe avec le hasard objectif, l'expérimentation et la découverte technique; *l'œuvre* élabore un récit se référant à l'histoire universelle (l'Histoire avec une grande H) se mêlant au roman familial; *l'art* a pour rouages le marché de l'art et son économie, donc tous les acteurs qui gravitent autour des œuvres — ces acteurs (artistes inclus) ont pour fonction de transformer *l'œuvre* en *œuvre d'art*. Il y a, bien entendu, des groupes de pressions, sinon des lobbies influents; il semble d'ailleurs que certains

collectionneurs ne désirent pas voir leurs investissements voler en éclat comme dans les années 80... Bref le marché a-t-il vocation à façonner l'Histoire? Ces distinctions sont importantes, car elles permettent qu'une œuvre puisse exister sans qu'elle soit de l'art (comme par exemple le parcours exemplaire d'un universitaire ou d'un homme politique); ou qu'un acte de création ait lieu sans qu'il soit nécessairement une œuvre (de l'invention de la roue jusqu'à la création de la télévision...). Il reste *l'exposition* ou *l'événement* qui circonscrit l'ensemble de ces critères et qui pose, montre ou démontre la pertinence et la force d'une proposition artistique. Bref, je crois que la commande ne change rien à la façon dont j'envisage le processus de création, d'autant que dans le cadre des Nouveaux Commanditaires, et bien que la demande fut précise, j'ai conservé une liberté d'expression totale.

M.B, S.B, D.F: La proposition d'une œuvre qui puisse «servir» de mobilier correspondait parfaitement à la demande des élèves qui souhaitaient créer un espace de rencontres. Lors de votre exposition «*Design / Dasein*» en 2008, vous avez choisi de présenter vos œuvres dans un espace semblable à celui d'un stand de design. Selon vous, quelles relations entretiennent l'art et le design?

S.E. : Ce qui pourrait distinguer l'art du design se rapporterait à la volonté d'inclure un message, sinon un symbole, du moins une question propre à son champ d'activité, ceci au sein de l'objet que l'artiste fabrique. Cependant, un bon designer questionne sa profession, son histoire *via* les ustensiles ou les meubles qu'il conçoit; comme d'ailleurs un bon graphiste emploie des polices de caractère spécifique et en relation à l'histoire des arts graphiques. La frontière est mince, à mon avis elle tient tant à l'enseignement qu'à la profession (les aboutissants économiques et financiers) que génère telle ou telle discipline. Finalement, le Grand Art comme le Beau Design tient *aux strates d'intentions que contient un objet*. Plus l'objet est pointu et réfléchi, plus il a tendance à braver l'impossible, plus il sera digne d'être élevé au rang de «l'art». L'inverse est aussi vrai: il existe un design de masse comme un art de masse dont les intentions sont réduites à leur plus médiocres expressions.

M.B, S.B, D.F: La demande des commanditaires signalait l'envie d'une œuvre modulable et mobile. Ainsi la séparation des soixante-douze modules de «*European Think Tank*» induit une possible disparition de certains éléments de l'installation. Souhaitez-vous que «*European Think Tank*» demeure une installation de soixante-six modules ou accepteriez-vous que l'utilisation quotidienne amène à la disparition progressive de l'œuvre?

S.E. : Je n'ai pas d'ordre à donner concernant la préservation de ces modules. La disparition de cette œuvre est probable, je le prends avec beaucoup de distance et d'amusement...

1. Jean-Claude Milner, *La politique des choses*, éditions Verdier.

2. Master Création et études des Arts contemporains, spécialité Arts plastiques, parcours pôle Exposition (campus Arts plastiques de Tourcoing).

Photo : Bruno Dupont



« Pour faire un carton, il faut chanter de manière sexy tout en jouant la sainte-nitouche ! »

Kylie Minoque

Introduction à un protocole machinique d'une utopie concrétisée : la musique numérique

Un concert d'un groupe de musique électro. Devant chacun des membres un ordinateur portable, quelques appareils électroniques, des mètres de câbles, et tout de même un clavier, lui-même électronique...

La musique se prête à une plasticité et à une dématérialisation de ses supports et de ses formats. L'ère électronique et informatique propose une perte de substance de la création et du support musical. Aujourd'hui nous pouvons avoir dans notre poche plus de trois mille chansons. L'électrification de la création musicale fait correspondre la musique et son support. La musique synthétique par l'utilisation d'une technique fait entendre des éléments, des sons nouveaux et modulables.

La présence des appareils, de la technique comme une scénographie devenue habituelle me questionne. Dans quelle mesure la technique prend le pas sur la créativité; la machine est-elle un simple outil et la qualité de l'artiste n'est-elle que le fait de pousser cette machinerie ?

Raoul Hausmann et l'utopie technique

La musique est une onde, immatérielle elle peut se répandre au travers de l'espace. Cette désincarnation des moyens de la générer a fait naître en moi le rappel d'un texte de Raoul Hausmann. Cet artiste allemand a cherché les liens technologiques entre le son et la lumière. Par l'optophonie, quête personnelle d'une modélisation d'une prothèse sensorielle d'unité et d'harmonie, il observe dans les années 60 l'émergence de la culture cybernétique. Dans son texte *Cyber art today and in future*, il souligne la possibilité des moyens électroniques de dépasser certaines limites sensorielles et perceptives. L'avènement de la création par ordinateur s'intègre parfaitement dans une pensée d'un artiste ingénieur. « Si les gens prétendent créer un nouvel art cybernétique avec l'aide de l'ordinateur et du calculateur, nous ne pouvons négliger un fait primordial, ces machines ne peuvent rien produire sans qu'un programme soit préconçu par un technicien, qui peut se croire ou se définir lui-même comme un artiste. »

Ces questionnements soulevés par une nouvelle pratique artistique amènent un dialogue entre une volonté d'exécution d'idées et les possibilités techniques. Dans le même texte, Raoul Haussmann souligne: « si un nouvel art, éventuellement avec l'aide des moyens électroniques, peut être créé, cette « nouveauté »

n'est pas imaginable sans le développement et l'extension de notre extra-sensorialité et de ses capacités à percevoir ces phénomènes. »

La musique électronique et ses moyens technologiques : du laboratoire au concert

L'art a toujours eu à faire avec la technique. Avant d'être un sujet, la peinture est de la peinture. Elle est le témoignage de la qualité du peintre à sublimer la matière. Mais un tableau a un titre qui indique son sujet. L'avènement de la technique dans les possibilités musicales n'écartent pas les possibilités de représentation. L'artiste exploite les données techniques de son temps dans la construction ou la déconstruction d'un objet, d'une réalité. À travers des câbles, des circuits électroniques, l'ordinateur, les musiciens jouent selon une expression subjective dans le but d'une communication collective. Malgré une désincarnation de l'auteur par cette contingence technique, la musique n'en reste pas moins un moyen de toucher son spectateur. À ses débuts la musique électronique est une fascination technique, comme le souligne Abraham Moles: « À leur début, les musiques expérimentales ont surtout recruté des intellectuels (*eggheads*), chargés de leur valeur, leurs théories et leurs antipathies. Le résultat a été trop souvent une musique savante sans référencement à un assentiment populaire. » (Art et ordinateur, p.238)

Or la musique électronique est sortie de ce sillon « scientifique » pour devenir populaire. Il ne s'agit pas d'un discours technique qui la nourrit mais d'une accessibilité. Certains diront que c'est une musique à danser. D'autres, qui se reconnaîtront, y voient un fonds sonore à activités annexes.

Le renouvellement de la composition

Il y a dans le fondement de l'œuvre et dans son contexte un système triangulaire entre le subjectif - l'artiste -, le collectif - le spectateur - et le matériel - l'ordinateur -. Dans ce fonctionnement l'ordinateur est un modélisateur des sons. Le numérique permet la

genèse de sons n'étant plus rattachés aux grilles de composition traditionnelles. Une même note pouvant devenir une suite sans fin de modélisation, le langage n'est plus le même. Si la partition est un relevé codifié permettant d'écrire sans entendre la musique, sa bascule dans un monde électronique lui permet d'être une oscillation. La musique est alors une perception oscilloscopique et informatique dont l'impulsion électrique change le caractère même de sa création. Dans un langage binaire, la note correspond à un assemblage d'une multitude de petites briques de séquence qui sont ajustables. Quelques praticiens de la musique électronique y voyaient la possibilité d'un infini de sons. Cela reste utopique, les limites de la composition étant rattachées aux limites de la machine. Je suis néophyte en la matière mais suivant la modélisation de tel ou tel synthétiseur les possibilités sont différentes. Ce croisement entre l'homme et l'appareil témoigne de l'utilisation de la machine comme une restructuration du langage. Les spécificités techniques d'une expression numérique ont une incidence sur la création. L'enjeu est le suivant : l'artiste ne doit pas être assujéti à l'appareil mais presque lutter contre celui-ci.

L'électronique conduit à un développement technique sans précédent dans l'histoire de la composition. Cela ne contribue pas à faire de la machine la créatrice. L'ordinateur et les synthétiseurs sont des outils. Les programmes développés sont des interfaces. La musique est renouvelée, un peu révolutionnée, mais conserve une valeur originelle abstraite et idéale. Dès lors que l'on construit des instruments et que la musique n'est plus chantée mais jouée, les sons et toutes compositions sont par nature artificiels. La musique électronique, et d'une manière plus générale l'art électronique, est une nouvelle branche, mais pas un nouvel arbre.

Une rupture avec l'histoire

La dématérialisation de l'œuvre d'art par l'ordinateur s'élabore dans les années 60 par un dialogue entre un langage humain et un machinique. L'avènement de la musique expérimentale conduit les artistes à une construction artificielle d'un environnement sonore. Cet avènement technologique est la possibilité d'une table rase des régimes historiques qui avaient jusqu'ici appuyé les chefs-d'œuvre du passé. Comme le souligne A. Moles : « Mais que sera une musique sans référence à l'histoire et aux corps sonores déjà existants (instruments), une véritable musique non-figurative qui ne vise plus à figurer les objets sonores issu de l'expérience de notre environnement ? Si la musique est l'art qui, parce qu'il ne représente pas, reflète le mieux l'effort de la pensée, que sera la musique produite par une synthèse, non plus faite parcimonieusement à la main, mais à flot par des machines, dans une civilisation de masse susceptible d'en consommer indéfiniment les produits ? » (*op. cit.*, p. 210 - 211). La musique numérique est une poursuite de l'utopie de l'artificialité de la création. Ses caractéristiques idéales en font l'œuvre abstraite.

Une vision prémonitoire, le mythe d'une civilisation avancée

Dans son ouvrage *La Nouvelle Atlantide* (premier quart du XVI^e siècle), Francis Bacon décrit la musique des Atlantes : « Nous faisons toutes les expériences relatives au son et à leur génération dont plusieurs genres d'harmonies et de mélodies qui vous sont inconnues. Par exemple, nous en avons qui marchent par quart de ton qui est un intervalle encore plus petit, ainsi que

différentes sortes d'instruments de musique que vous n'avez pas non plus, et qui rendent des sons beaucoup plus doux que les vôtres, enfin des cloches, des sonnettes et des timbres dont les sons flattent extrêmement l'oreille. Nous produisons à volonté des sons aigus et faibles, ou grave et volumineux ; en un mot, nous les atténuons ou les grossissons à notre gré. Nous savons modifié les sons naturellement purs et coulants, de manière qu'ils paraissent comme tremblotant. Nous produisons encore à volonté des sons articulés et toutes les lettres de l'alphabet, soit les consonnes soit les voyelles, que nous imitons, ainsi que les différentes espèces de bois et de chants des animaux terrestres et des oiseaux... Nous avons de plus des échos artificiels et très curieux : les sons produits par des obstacles qui semblent s'envoyer et se renvoyer les sons comme une balle, pour entendre le même son un grand nombre de fois, les uns le renforçant et d'autres l'affaiblissant ; d'autres le rendent plus clair et plus perçant, plus sourd, plus creux, ou plus profond. »

Le mythe technologique de la civilisation de l'Atlantide propose une vision prémonitoire de la situation actuelle. Serions-nous les nouveaux Atlantes? L'artifici alité du modèle décrit écarte l'homme de la création.

Une pratique désincarnée ?

La création musicale a toujours été rattachée à un principe dynamique, physique. Pour générer une onde il faut faire vibrer un instrument. Par essence la musique est naturellement idéale ou virtuelle. Pourtant, avant l'électronique, le rapport au corps humain, qu'il soit pour une musique chantée ou même pour une musique instrumentale, était perçu comme un accompagnement physique. Dans son article « les enjeux du virtuel dans la musique », Jacopo Baboni-Schillingi écrit : « au temps où la musique était seulement chantée, il n'était pas nécessaire d'étendre les possibilités musicales du corps (sinon par l'amplification). Les instruments musicaux ont toujours été perçus comme des extensions du corps humain servant à produire des sons. On ignore ou l'on méconnaît trop souvent ce point en musique, l'utilisation des *forte* et les *piano* porte le nom de « dynamique ». Ce terme par opposition à la statique, indique qu'il existe une action « dynamique », c'est-à-dire variable dans le temps, art à produire un son plus ou moins fort. Jouer *piano* signifie donner peu d'énergie aux gestes : frotter une corde, ou frapper avec peu de force, souffler dans un conduit avec peu de pression. Jouer *forte* indique l'opposé. » (« L'Art et le numérique », les cahiers du numérique, numéro 4, 2000, page 203 à 215, p. 207).

Cette question d'une disparition de l'interprète et du musicien peut signifier la création d'une musique automatique. Pourtant, en analysant les questionnements et les échanges, ce dialogue entre l'interface numérique et l'homme est un des enjeux de la création musicale contemporaine. Le nouveau mythe de la création numérique recoupe la présence du subjectif et la possibilité idéale d'une communication de masse. Faut-il être ingénieur bac+5 pour utiliser les outils numériques ? Non car cela n'est pas le principe de création de l'œuvre d'art.

Pour Adorno, « nul ne devrait plus s'abandonner naïvement au parti pris technologique de l'art contemporain, sinon cet art se voue totalement à la substitution de la fin - de l'œuvre - par les moyens même, les procédures qui l'ont produite. » (Théorie esthétique, p.295) Ce principe de protocole qui régit mes interventions dans la revue *Laura* depuis le numéro 1 (la trace numérique pâillie parfaitement l'épuisement physique du numéro) prend une nouvelle tournure et enquête sur cette question de la création numérique. À suivre...

Ghislain Laverjat

Les fleuves secondaires de l'Ouest

204. Les fleuves bretons. - Les sources de la péninsule Armoricaire se situent au nord dans la Manche, à l'ouest et



Fig. 104. - Les fleuves de Bretagne. Carte de la Bretagne montrant le réseau hydrographique principal.

au sud dans l'océan Atlantique. Mais ils ont tous les mêmes caractères.

Les trappes de ces petits fleuves sont au nord, la Rance, à l'ouest, l'Aulne, qui se termine dans la rade de Brest, au sud, la Sèvre nantaise, la Sèvre Loire, et la Vilaine, grande de l'Elbe.

Les fleuves de Bretagne sont nombreux, mais courts et peu abondants. La plupart d'entre eux ne sont pas navigables. Mais ils se terminent par de vastes estuaires, que la mer étreint et élargit, et qui sont accés-

205. - Lectures - Les 1948. - La plupart des fleuves bretons se terminent dans le nord par des estuaires de la côte, caprés, larges et profonds, que les marées envahissent des rades, et qui sont en réalité des sortes d'embarcades en l'épave, où on les a d'abord étouffés.

Les rades sont des baies profondes, accessibles aux navires étrangers. Il est probable que le sol d'estuaires rades, envahies par les eaux douces, qui, le soir, s'écoulent, ont été envahies par la mer. Elles sont profondes de 10 à 12 mètres et peuvent recevoir de grands navires. C'est ainsi que le port militaire de Brest, qui reçoit les navires de plus grande tonnage, est établi dans l'estuaire d'un fleuve étroit qui n'a pas 10 kilomètres de longueur totale.

Il n'y a pas plus d'estuaires que dans les autres régions de la France, car il n'y a pas de grandes rades, mais de petites rades qui ont un petit port de commerce, grâce à leur influence

maritime se fait sentir sur toute la côte, de la Bretagne jusqu'à 5 ou 6 kilomètres de la mer, parfois même davantage.

Exercices. - Carte des fleuves bretons. Indiquer les principaux caractères des fleuves bretons. Quelle est l'importance des estuaires des fleuves bretons?

301. La Sèvre Nantaise et la Charente. - Entre la Loire et la Gironde se jettent deux petits fleuves côtiers, la Sèvre Nantaise et la Charente.

La Sèvre Nantaise coule de l'est à l'ouest à travers la plaine du Poitou. Elle reçoit la Vendée, qui vient du Massif vendéen. Elle se jette dans l'Océan au nord de l'île de Ré.

Quant on plonge et on arrive par exemple, la Sèvre Nantaise à un régime très régulier. Elle sert à la navigation et à l'irrigation de la région qui l'entoure. Elle traverse le Massif Poitevin. Elle contribue ainsi à la prospérité de la ville de Nantes.

La Charente est dans le Limousin, à la limite occidentale du Massif Central. Mais elle garde presque aussi bien ses grands caractères de rivière de plaine et en terrain calcaire perméable. Elle y reçoit des sources abondantes,

qui en font un fleuve de débit abondant et de régime régulier.

Ainsi la Charente est une rivière de plaine, elle se termine par un large estuaire. Elle contribue à la prospérité commerciale de la ville d'Angoulême, établie sur son cours moyen, ainsi que des villes de Cognac et de Saintes situées en aval d'Angoulême. A son embouchure est situé le port militaire de Rochefort.

302. - 1^{re} Lecture - La Seine - La



Fig. 105. - La Seine. Carte de la Seine montrant son cours et ses affluents.

La Seine est une rivière de plaine, elle se termine par un large estuaire. Elle contribue à la prospérité commerciale de la ville de Paris, établie sur son cours moyen, ainsi que des villes de Rouen et de Caen situées en aval de Paris. A son embouchure est situé le port militaire de Cherbourg.



Fig. 106. - La Seine. Carte de la Seine montrant son cours et ses affluents, avec Paris.

La Seine est une rivière de plaine, elle se termine par un large estuaire. Elle contribue à la prospérité commerciale de la ville de Paris, établie sur son cours moyen, ainsi que des villes de Rouen et de Caen situées en aval de Paris. A son embouchure est situé le port militaire de Cherbourg.

RÉGION CENTRE

Bourges (18)

Qui admirez vous ? programme curatorial proposé par Isabelle Le Normand et Florence Ostende du 28 janvier au 7 mai 2011 Les événements de l'admiration : Jeudi 5 mai Céline Ahond & Levent Beskardes «Une conversation super concrète»

LA BOX, 7, rue Édouard-branly F-18000 BOURGES +33(0)2 48 69 78 78

Sélections Festival Bandits-Mages 2011 Inscription en ligne jusqu'au 30 juin 2011

Rendez-vous à l'adresse suivante : http://www.bandits-mages.com/festival2011.

Bandits-Mages association Bandits-Mages. 24 route de La Chapelle 18000 Bourges tel : 02 48 50 42 47 - www.bandits-mages.com

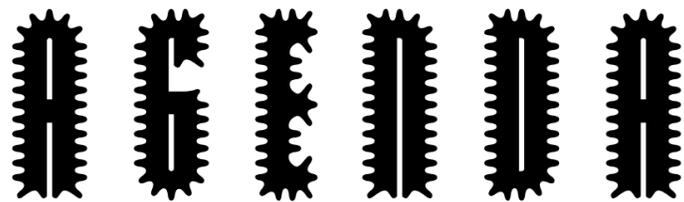
Dominique Blais «Solaris» Exposition «Solaris» du 11 mars au 07 mai 2011

«... C'est ainsi que finit le monde Pas sur un bang, sur un murmure.» Collective, du 1 juillet au 20 Aout

BODY HACKING Grève dans la fabrique des corps, Corps, pratiques artistiques et guérillas contre-biopolitique Sous la direction de Beatriz Preciado du 8 au 27 novembre

RESIDENTES Exposition permanente Direction artistique : Jérôme Cotinet-Alphaize / Damien Sausset

Le Transpalette / association Emmetrop / Friche l'Antre-Peaux 26, route de la Chapelle, Bourges - http://www.emmetrop.fr.



Argenton-sur-Creuse (36)

ARTBORETUM - Lieu d'Art Contemporain

Gérard Deschamps du 23 avril au 9 juin

Moulin du Rabois 36200 Argenton-sur-Creuse 02 54 24 58 84 - www.artboretum.org

Issoudun (36)

Tapisseries et cartons d'artistes du XX^e siècle des collections du Mobilier national 25 mars-27 novembre 2011

Anna-Eva Bergman (1909-1987) « Un long voyage à travers des terres inconnues : de la caricature à l'abstraction » 25 mars-18 sept. 2011

Yves Doaré « Carnets d'atelier, peintures, gravures » 25 mars-29 mai 2011

« Pierre Alechinsky, 50 ans de collaboration avec les éditions Fata Morgana » 17 juin-18 septembre 2011

« Salvador Dali dans les éditions de la Galerie Michèle Broutta, Paris » 17 juin-18 septembre 2011

Musée de l'Hospice Saint-Roch Rue de l'Hospice Saint-Roch - 36100 Issoudun 02 54 21 01 76

Chinon (37)

Elsa Sahal du 24 avril au 2 octobre

Jeunes artistes Diplômes de l'ESBAT du 8 octobre au 18 décembre Vernissage le samedi 8 octobre à 17h

Galerie Contemporaine de l'Hôtel de Ville Ouverture au public : Mercredi, Vendredi, Samedi et dimanche de 15h30 à 18h30, dimanche matin de 10h à 12h30 - Entrée Libre - tél.: 02 47 93 04 92

Saint-Avertin (37)

Guillaume POYANT Peinture Du 6 mai au 5 juin 2011 Vernissage vendredi 6 mai à 18h30

ME[T]AL Installation et sculpture Du 17 juin à la fin de l'été 2011. Vernissage vendredi 17 juin à 18h30 dans le parc de Cangé.

Saint-Avertin / PORTO Installation et sculpture Du 1er juillet à la fin de l'été 2011 Vernissage le vendredi 1er juillet à 18h30

L'ANNEXE Centre d'art des Rives - Galerie Municipale 36 bis, rue de Rochepinard 37550 SAINT-AVERTIN 02 47 48 48 33

Saché (37)

ATTILA CSORGO en résidence à l'Atelier Calder de mars 2011 à juillet 2011 Attila Csörgö, vit et travaille à Budapest

ATELIER CALDER - RESIDENCE D'ARTISTES - BP 59 - 37190 SACHE tél.: 02 47 45 29 29 - atelier-calder.com

Tours (37)

PIERRE ARDOUVIN «LA MAISON VIDE» du 9 avril au 4 septembre 2011 Cette exposition en deux parties se renouvellera à partir du 18 juin.

CCC - CENTRE DE CREATION CONTEMPORAINE 53-55 rue Marcel-Tribut - 37000 TOURS - www.ccc-art.com

Les résidences à l'octroi Nikolaï Chasser Skilbeck 15/02/2011 > 30/05/2011 invités : Farid Rahmouni, danseur chorégraphe Arthur Zerktouni, artiste sonore

Association Mode d'Emploi L'Imprimerie, 35 rue Bretonneau - 37000 Tours

NORD

Photographies de PASCAL MOUGIN du 26 mars au 8 mai 2011 Entretien avec Michel Poivert au Centre de création contemporaine 53-55 rue Marcel Tribut - 37000 TOURS vendredi 29 avril à 18h30 Château de Tours 25, avenue André Malraux - 37000 TOURS du mardi au vendredi 13h-18h | samedi et dimanche 13h15-18h

Vendôme (41)

Alain Gauvin, Indogon jusqu'au 29 août 2011

Musée de Vendôme Cour du Cloître 41100 Vendôme Tél : 02 54 77 26 13

Orléans (45)

FRAC CENTRE / Expositions intra muros

Dans le cadre de « La nuit européenne des Musées 2011 » THEVERYMANYTM / Marc Fornes 14 mai - 15 mai 2011 (sous réserve) > Samedi 14 mai : Ouverture exceptionnelle : 14h-23h.

Exposition des travaux des diplômés de l'Esad d'Orléans / IAV (Ecole supérieure d'art et de design d'Orléans / IAV) 25 juin - 10 juillet 2011 Vernissage 24 juin 2011 Mise à disposition de l'espace d'exposition du FRAC Centre

Exposition : Projet architectural du FRAC Centre, Orléans, livraison 2012. Architectes Jakob+MacFarlane A l'auditorium de la Médiathèque de la Ville d'Orléans : Conférence sur le nouveau FRAC Centre par Jakob+MacFarlane, Electronic Shadow, architectes et artistes du projet et Marie-Ange Brayer, Directrice du FRAC Centre : samedi 17 septembre à 18h.

AGART

Mirowslaw Balka

27 septembre - 10 novembre 2011
Vernissage événement : 26 septembre

Gramazio & Kohler

2 décembre 2011 - 26 février 2012
Vernissage : 1er décembre 2011

Dans le cadre du festival « Cheminances », Fleury-les-Aubrais.

Les mégalofoles : Tokyo, New York, Sao Paulo. Vertiges urbains

La ville japonaise. Collection FRAC Centre
Bibliothèque Les Jacobins, Fleury-les-Aubrais

1 avril - 16 avril 2011

Vernissage : 1er avril 2011

FRAC Centre
12 rue de la Tour Neuve
F-45000 ORLEANS
33 + (0) 2.38.62.52.00

Miniatures

du 27 mai au 12 juin
Vernissage le 27 mai à 18h30
Artistes : Marion Auburtin & Benjamin Laurent Aman, Julien Grossman, Jérémie Lenoir

Jean Delaunay

Du 17 juin au 3 juillet
Vernissage le 16 juin à 18h30

Hors toile #1

Du 16 septembre au 2 octobre
Vernissage le 16 septembre à 18h30

Artistes : Isabelle Ferreira, Vincent Ganivet, Matt McClune, Miguel-Angel Molina, Olivier Soulerin

Hors toile #2

du 14 au 30 octobre
Vernissage le 14 octobre à 18h30
Artistes : Egide Viloux, Antoine Perrot, Erwan Ballan, Eric Provenchère, Laurence Popouin, Sylvie Turpin

LA BORNE

La Ferté-saint-Aubin (mai/juin)

Ammanuel Régent - François Guibert - Flavio Cury

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU

20, rue des Curés - 45000 Orléans - www.poctb.fr

Amilly (45)

Parallèles // Gilles Balmet // Gaëlle Chotard // exposition jusqu'au 7 mai 2011

Galerie l'AGART, Amilly
02 38 85 79 09
www.galerieagart.com

ALLIÉS

Angoulême (16)

David Renaud, L'horizon absolu
jusqu'au 28 mai 2011
du mardi au samedi, de 14 à 19h, entrée libre

Renouveau Réalisme

été - automne 2011
du mardi au samedi, de 14 à 19h, entrée libre

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN POITOU-CHARENTES

63 Boulevard Besson Bey - 16000 ANGOULÊME
Tel : 05 45 92 87 01 - frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

Rennes (35)

Sarah Fauguet & David Cousinard, We Can Never Go Back to Manderley

Exposition du 23 avril au 16 juillet 2011.
Vernissage le vendredi 22 avril à 18h30.

Yann Gerstberger

Exposition du 17 septembre au 12 novembre 2011.
Vernissage le vendredi 16 septembre à 18h30.

Programme de la Black Room

(espace de projection de films d'artistes) :
- Mai 2011 : Simon Faithfull, ... Stromness..., 2005. Vidéo, 12'.
- Juin - juillet 2011 : Florian & Michaël Quistrebart, Stripes, 2011. Vidéo, 2'22".
- Septembre - octobre 2011 : Fleur Noguera, Smoke, 2008. Animation, 7'04".

40mcube

48, avenue Sergent Maginot - 35000 Rennes - www.40mcube.org

Nantes (44)

WORKING CLASS HERO

Benjamin Valenza
du 12 mars au 23 avril 2011

Emilie Pitoiset

Dans le cadre de Safari
du 10 juin au 16 juillet
Vernissage vendredi 10 juin 18h

ZOO GALERIE

49 Chaussée de la Madeleine - 44000 Nantes
du mercredi au samedi de 15h à 19h / zoogalerie@free.fr

Château Gontier (53)

DANIEL NADAUD / JEAN-JACQUES RULLIER

21ème siècle, après Albert Robida
26 mars au 05 juin

LE CARRÉ SCÈNE NATIONALE - Centre d'Art Contemporain la Chapelle du Genêtei, rue du Général Lemonnier - F53200 CHÂTEAU-GONTIER
Renseignements : 02 43 07 88 96 antoine.avignon@le-carre.org www.le-carre.org - ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 19h

Pouques-les-Eaux (58)

Tony Regazzoni, Celebration

Palais Ducal, Nevers
Exposition jusqu'au 5 juin 2011

Peggy Buth, Desire in representation

Parc Saint Léger
Exposition jusqu'au 15 mai

vendredi 13 mai

Soirée

Fever#1 Les gens d'Uterpan

Lieu et heure de RDV communiqués ultérieurement par SMS/email

Parc Saint Léger - Centre d'art contemporain
Avenue Conti - (F) 58320 Pouques-les-Eaux
33 (0)3 86 90 96 60 contact@parc-saintleger.fr

Thiers (63)

Eva Taulois

Résidence du lycée Jean Zay à Thiers en association avec le Creux de l'enfer
du 5 janvier 2011 au 31 juin 2011

LE CREUX DE L'ENFER - Vallée des Usines
85, avenue Joseph Clausat - F63300, Rens. : 04 73 80 26 56 info@creuxdelenfer.net - www.creuxdelenfer.net

PARIS (75)

Carmelo Zagari, Entre ciel et terre
jusqu'au 28 mai 2011

Galerie Benoit Lecarpentier
16, rue Caffarelli - 75003 Paris
09 63 57 24 41 - www.benoitlecarpentier.com

Sara MacKillop

Jusqu'au 30 avril

FLORENCE LOEWY - BOOKS BY ARTISTS

9-11 rue de thornigny - 75003 PARIS
www.florenceloewy.com
ouvert du mardi au samedi 14-19h

Chamarande (91)

JACQUES JULIEN, Dur comme plume, léger comme pierre
du 6 mars au 1er mai 2011
à l'orangerie, du mercredi au dimanche, de 12h à 18h

C'est pour l'été...

Le parc : L'Esprit des lieux

Domaine départemental de Chamarande
38 rue du Commandant Arnoux
91730 Chamarande
Contact : 01 60 82 52 01
chamarande@essonne.fr

Montrouge (92)

Salon de Montrouge
5 mai - 1er juin 2011
5 mai, vernissage à partir de 18 heures
tous les jours (sauf le mardi) de 12h à 20h
Nocturne le mercredi jusqu'à 22h30.

La Fabrique
51 ave-nue Jean-Jaurès, Montrouge
www.salondemontrouge.fr

Suisse

Emil Michael Klein - Kaspar Müller

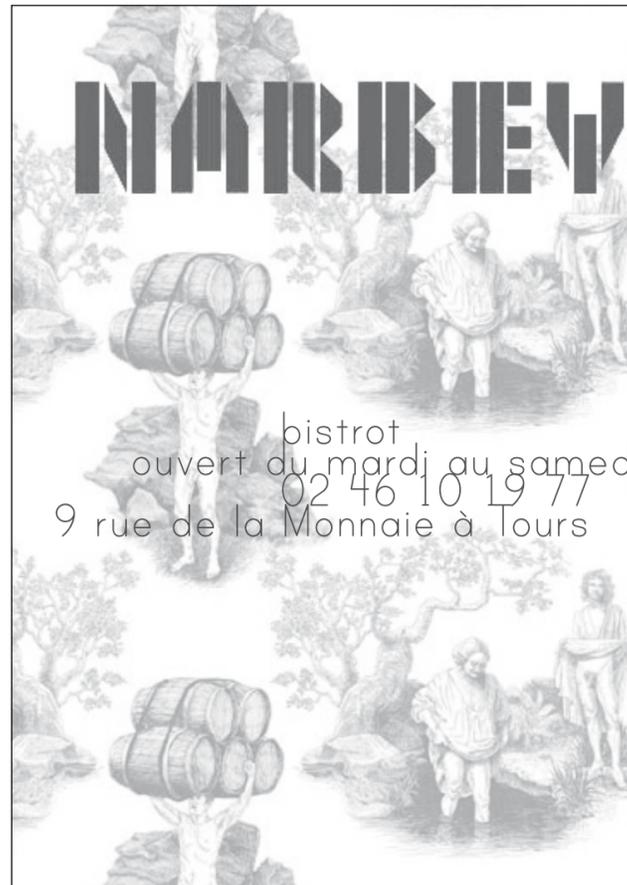
du 09 avril au 07 mai 2011

CIRCUIT
Association d'art contemporain,
9, av. de Montchoisi (accès quai Jurigoz)
case postale 303 - CH
1001 Lausanne - www.circuit.li

Belgique

Freestate
25/06/2011 - 10/09/2011
Anne Bossuroy, Astrid Bossuyt & Anton Israel, Freek Wambacq, Gérard Meurant, Jean-Daniel Bourgeois, John Dewinter, Jonas Loch, Patrice Gaillard & Claude

KOMPLIT
30, Rue Jourdanstraat, B-1060
Bruxelles - www.kmplit.be



LA PIACÉ QUINZAINÉ RADIEUSE

18 JUIN > 03 JUILLET 2011 #3

LE CORBUSIER

HABITATIONS / HOUSES MAQUETTES / MODELS

TADAO ANDO

BÉZARD-LE CORBUSIER

LA FERME RADIEUSE ET LE VILLAGE COOPÉRATIF

NICOLAS BOULARD
LILIAN BOURGEOIS
ANDREA CREWS
FRANCE FICTION
ENZO MARI
HUGUES REIP
PASCAL RIVET
STÉPHANE VIGNY

ARCHITECTURE / ART CONTEMPORAIN / DESIGN

EXPOSITIONS DU 18 JUIN AU 03 JUILLET 2011 / FEU DE JOIE LE SAMEDI 18 JUIN VENDREDI ET SAMEDI 14H30 - 19H / DIMANCHE 10H - 18H ET 14H30 - 19H / ET SUR ROU MOULIN DE BLAIREAU 12H30 PIACÉ / RENS. 02 43 33 47 97

www.PIACELERADIEUX.COM

Logo: Place le nouveau Bernard & Corbusier

Logos: MUSEUMS, Sarthe, Commune de Piacé, PIACELERADIEUX, Groupama



18^e rencontre du Café Repaire Berrichon "SAVOIR ET POLITIQUE"

En cette triste date anniversaire de l'arrivée du Front national au second tour des élections présidentielles du 21 avril 2002, le Café Repaire Berrichon recevra **Bernard Stiegler** sur le thème "Savoir et Politique".

21 AVRIL 2011 - 19H

au bistrot Le GUET-APENS à Pigny (10 km au Nord de Bourges direction Henrichemont)

CONTACT
Jean Frémot
09 51 04 07 74
jf@jeanfremot.fr
http://caferepaireberrichon.blogspot.com/

Logo: Café Repaire Berrichon

TRANSPALETTE

SAISON 2011

SOLARIS

Dominique BLAIS du 11 mars au 7 mai

« ... C'est ainsi que finit le monde
Pas sur un bang, sur un murmure. »

Collective, du 1 juillet au 20 Août

BODY HACKING

Grève dans la fabrique des corps,

Corps, pratiques artistiques et guérillas contre-biopolitique

Sous la direction de Beatriz Preciado
du 8 au 27 novembre

RESIDENTES

Exposition permanente



Direction Artistique / Jérôme Cofinet-Alphaize / Damien Sausset /
Ouvert du mercredi au samedi de 14h à 18h et sur rendez-vous
www.emmetrop.fr.fm / www.facebook.com/transpalette / 02 48 50 38 61 /

Programme RESIDENTES : Revolution II, Dominique Blais, 2011. 32 néons, transformateurs, gradateurs, interface et programme DMX.
Production Transpalette, Drac Centre et avec le soutien de la Mairie de Paris – Département de l'art dans la Ville.
Coutoiserie de l'artiste et de la Galerie Xippas.

