



LE CONFORT
MODERNE

HARMONIE 8

ELKE SILVIA KRYSTUFEK

28 sept - 16 déc 2012



My 4 year old could do that, 2009,
300 x 200 cm, Courtesy Elke Silvia Krystufek

My 4 year old daughter could do that: well, it'



PAR ORDRE D'APPARITION :

Dominique Spiesser

Sans titre

Massinissa Selami

Teyara

Ghislain Lauverjat

Jésus est un cyborg académique

Sammy Engramer

Section Nature Morte

Fred Guzda

À côté de ces pompes : Heidegger vs Shapiro

Fred Gaillard

*Plongeur, Modèle, Chaman,
Comédienne, Mélancolique*

Elvire Bonduelle

Maison Voiture Chien

Christel Hache

Les sept sécrétions d'une femme l'offert

Alain Coulange

Entretien avec Mélanie Lecointe

Mélanie Lecointe

Les domestiques et le poulet vert : Pschitt

Nicolas Le Moigne

Gaïa

Les Sismo

Visage au grain de beauté #1

Philippe Maloin

Dervish Lamp

Julie Crenn

Arnaud Cohen

Arnaud Cohen

Mickeynocchio

Léonin Cyrard

*Toponymie de l'art contemporain en France,
Un essai de poétique*

Agenda

COUVERTURE

Sammy Engramer

Leaf loves you

15 X 45 cm, Inox, 2012.

Aux éditions du Castor Genou

COMITÉ DE RÉDACTION :

Jérôme Diacre, Sammy Engramer,
David Guignebert, Ghislain Lauverjat

COORDINATION :

Sammy Engramer

GRAPHISME :

Matthieu Loublier

www.nonosetpaillettes.com

AGENDA :

Diego Movilla

CORRECTION :

Marjolaine Gillette

gillette.sandrinemarjolaine@gmail.com

ADMINISTRATION, PUBLICITÉ :

Groupe Laura, 10 place Choiseul,

F - 37100 Tours,

lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 / 48 pages / 2500 exemplaires

Abonnement annuel et adhésion 16 €

Groupe Laura bénéficie du soutien

de la Ville de Tours, du Conseil Régional

du Centre et de la DRAC Centre

POSTER

NY c.1970; Bordeaux, c. 2008; Paris c.2012

Jean Paul Goude, Karina Bisch, Pilotti

(Aude Berthelot, Tiphany Dragaut,

Marie Lancelin), Sacha Léopold,

François Havegeer, Thibaut Robin...

YVON NOUZILLE NOUS A QUITTÉ
BRUTALEMENT EN JUIN DERNIER.

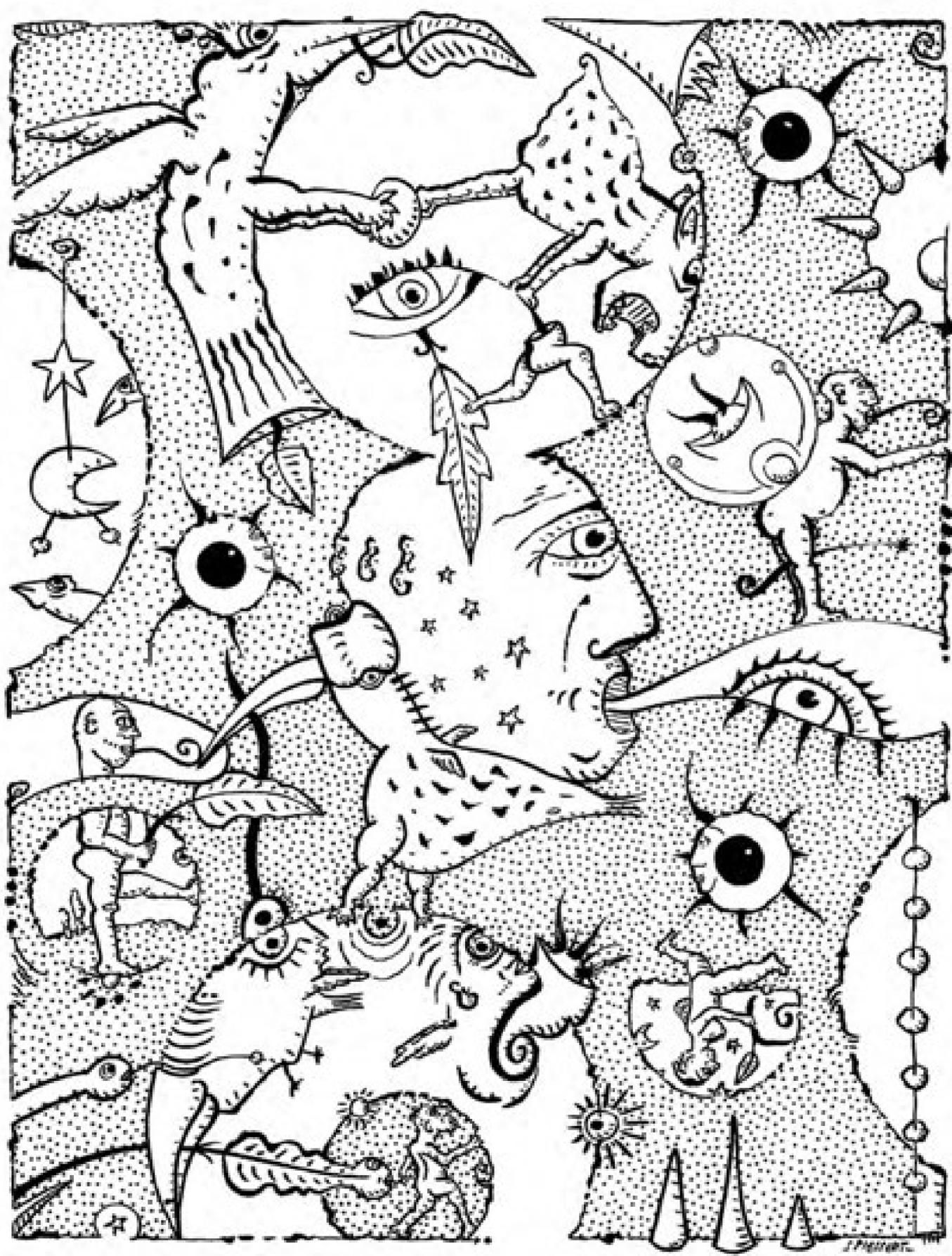
Pour ceux qui l'ont croisé, côtoyé, il leur a été donné de rencontrer un galeriste atypique. Dès les années quatre-vingt-dix, en ouvrant la Galerie du Sous-Sol avec Valérie Barraud, il a donné la possibilité à de jeunes artistes de montrer leurs œuvres dans les meilleures conditions. Yvon Nouzille a soutenu les artistes qui en retour appréciaient son dévouement pour l'art : Neal Beggs, Sylvain Barbier, Bruant & Spangaro, Bernard Brunon, Marcel Dinahet, Driessens & Verstappen, Nicolas Floc'h, Bertrand Lamarche, Eric Maillet, Miquel Mont, Jiro Nakayama, Régis Pinault, Sylvain Soussan, Hervé Trioreau entre autres... ont bénéficié de son professionnalisme et de sa fidélité.

Il accueillait chaleureusement. Quand on le rencontrait pour la première fois, il tendait la main avec un sourire sans aucun sous entendu, ses fossettes dessinaient un visage enfantin signifiant déjà une certaine idée de l'art et de sa promotion. Yvon était un galeriste de gauche, pas exactement un marchand de droite. Ce n'est pas rien. Il avait un rôle déterminant, ceci au cœur des productions artistiques qu'il accompagnait, chaque œuvre était à la hauteur d'une histoire singulière résonnant avec l'histoire de l'art. Il acceptait de travailler à l'échelle d'une économie différente, la sienne. La Galerie APDV, sa dernière aventure dans les loges de gardiens d'immeubles à loyer modérés était soucieuse d'entretenir un pacte cordiale avec le peuple comme avec le public de l'art. On comprenait que la création devait s'inscrire dans un parcours qui mêle le public, les espaces d'expositions et une certaine économie à la fois respectueuse et désinvolte. Yvon Nouzille était agent d'artistes, "agent souple"... "mais pas trop" comme il ajoutait au stylo sur sa carte de visite avec un sourire malicieux.

Jérôme Diacre et Sammy Engramer



Yvon Nouzille — photo © Nicolas Floc'h, 2010



Dominique Spisser - *Sans titre*, 80 X 100 cm, encre de chine, 2012 - <http://spissertblog.blogspot.fr>



Dominique Spisser - *Sans titre*, 80 X 100 cm, encre de chine, 2012 - <http://spissertblog.blogspot.fr>



Massinissa Selami - *Teyana*, 60 x 68 cm, 2010.

Jésus Ressuscité EST UN Cyborg Académique « I'LL BE Back »



Arnold Schwarzenegger in *The Terminator*,
James Cameron 1984

GHISLAIN LAUVERJAT

DANS LE CLIMAT ACTUEL DU RAPPORT DES RELIGIONS à leurs icônes, un tel titre pourrait sembler blasphématoire. Il ne s'agit pas pourtant de s'attaquer à une figure sainte dans son contenu religieux, mais un heureux hasard (d'une écoute musicale, d'une lecture et d'une exposition) a vu germer dans mon esprit cette question des plus étonnantes : Jésus peut-il être considéré dans ses représentations peintes comme une figure cyborg ? Le point de départ de cette réflexion se trouve dans la lecture de l'ouvrage regroupant des nouvelles d'Isaac Asimov *Le Robot qui rêvait* et dans l'écoute de l'album produit en 1978 par le groupe allemand Kraftwerk *The Man Machine*. Tout cela lié à deux expositions autour du caravagisme, à Montpellier et à Toulouse, et à un tableau, *L'Incrédulité de Saint-Thomas*, peint en 1601-1602 par Le Caravage. Cet enchevêtrement prend également sa source dans mes recherches sur Raoul Hausmann et sa réflexion sur la prothèse et la mécanisation de l'homme.

Il ressort de l'observation du tableau du Caravage un étonnement de voir Saint-Thomas plonger son doigt dans la plaie au flanc du Christ. Ce corps exposé se retrouve à ne pas être totalement de nature humaine avec cette plaie béante qui ne saigne pas. Il me vient alors à l'esprit des images extraites de filmographies cyborgs, ainsi Arnold Schwarzenegger dans *Terminator* ou encore le film d'animation *Gost in the Shell*.

Un tel rapprochement entre une œuvre religieuse du XVII^e siècle et des œuvres populaires du XX^e m'a semblé de prime abord capillotracté. Pourtant, très rapidement, j'ai esquissé une chronologie qui, partant de la représentation d'une figure sainte à la nature corporelle supérieure, me conduisit à la mise en place d'une utopie avant-gardiste de l'homme nouveau au début du XX^e siècle, icônes d'une évolution technique et scientifique et qui aboutit inexorablement à la volonté d'hybridation de la mécanique et de l'organique, c'est-à-dire le cyborg.

LE CYBORG, DÉFINITION RESTREINTE ?

Si la figure de Jésus ne pose collectivement aucun problème quant à son identité, la définition du cyborg est quant à elle bien plus objet de fantasmes que de réalité. La première fois que le terme cyborg est utilisé, en 1960, par deux scientifiques américains, il s'agit de la contraction de *cybernetic organism*. Le cyborg est un organisme auquel on a ajouté un dispositif mécanique qui lui permet de vivre dans un milieu auquel son corps seul ne serait pas adapté. Le premier cyborg de l'histoire n'est pas une machine de destruction massive, il s'agit d'un rat affublé d'une pompe osmotique. Dans l'idéal de la pensée scientifique, le cyborg libère l'humain de toute dépendance au milieu et lui permet de vivre dans l'espace. La technologie propose de compléter un être considéré comme imparfait et qui ne peut s'adapter à d'autres environnements.

Le cyborg est un être amélioré par la technologie et ayant des capacités physiques et adaptatives supérieures. Très rapidement la science-fiction ainsi que la culture populaire va s'emparer de ce terme.

Artistiquement, nous trouvons un être de nature humaine ayant physiquement des capacités supérieures — il s'agit du Christ ressuscité, qui se relève même après sa mort. Tout cela n'a pas à voir avec la technologie. Pourtant le principe de la résurrection nourrit le fantasme d'un être que l'on ne peut pas tuer et dont l'équivalent dans le cinéma hollywoodien est une machine inarrêtable. Ainsi la scène où le Terminator se relève après avoir reçu une multitude de balles. Cette capacité de ne plus être dépendant des données environnementales leur confère visuellement et artistiquement une nature similaire.

LE CHRIST RESSUSCITÉ, SUPRA-HUMANITÉ ET IDÉALISATION EN PEINTURE

Nous pouvons observer dans la peinture religieuse que le Christ ressuscité présente un corps idéalisé. Ainsi dans la prédelle du retable de San Zeno à Vérone (1457-1459), Mantegna représente le Christ par trois fois. La première scène se situe au jardin des oliviers, l'artiste italien y figure un Christ agenouillé, dont la fragilité témoigne de sa nature humaine. La seconde représentation, la crucifixion, représente un Christ mourant sur la Croix. La troisième représentation montre la résurrection et, à l'inverse des deux premiers panneaux, le Christ qui se dresse hors de son tombeau ne renvoie plus à une fragilité humaine mais à une puissance divine, dont découle une profonde transformation physique du Christ. À sa fragilité quasi cadavérique des deux scènes précédentes, la figure présente un fort déhanché et surtout un torse bombé et musculeux. Au changement de la nature religieuse du corps du Christ, l'artiste va composer ce corps ressuscité à partir de modèles. Ainsi le torse n'est pas fait d'après nature mais d'après Donatello, lui-même inspiré de l'antique. Ce schéma classique puisant dans les modèles du passé une esthétique et une construction du corps confère une nature supra-humaine à l'essence de cette icône, le fils de Dieu ayant vaincu la mort.

Ce corps du Christ ressuscité est idéal, artificiel. Je ne greffe pas une nanotechnologie au Christ et pourtant son corps n'a plus totalement son humanité.

Tout cela nous ramène à la représentation de *L'Incrédu- lité de Saint-Thomas* et à ce doigt plongé dans le flanc du Christ qui prouve son identité et son existence physique. Mais la plaie ne saigne plus, le Christ n'est plus contraint par la fragilité de son organisme. Dans sa représentation, Le Caravage figure un être parmi les hommes qui n'est plus exactement de la même nature qu'eux.

Au travers de cette double nature de Jésus se trouve une clef de la compréhension d'une règle de la peinture classique. Le principe de la beauté idéale enseigne à la peinture de représenter la nature plus belle que nature. Le tableau représente un objet non pas tel qu'il est, mais tel qu'il devrait parfaitement être.

Ces caractéristiques de l'idéalisation en confrontation avec le naturalisme nous amènent inexorablement au principe du cyborg, à savoir un être dont l'organisme est techniquement modifié pour combler son imperfection. L'idéalisation du corps du Christ ressuscité dans ses di-

verses représentations questionne sur l'essence même de son corps et sa double nature terrestre et divine.

Ce principe d'idéalisation s'étend à l'ensemble des sujets picturaux. Le corps et sa représentation sont une des compositions qui connaîtront le plus cette adaptation artistique. Ainsi, *La Grande Odalisque* d'Ingres est anatomiquement inexacte mais plastiquement idéale, et nous fait considérer que nous faisons face à une figuration entre cybernétique et organique, c'est-à-dire cyborg.

L'HOMME NOUVEAU, UNE SYNTHÈSE ENTRE MÉCANIQUE ET ORGANIQUE DANS LES COLLAGES DADAÏSTES.

La spiritualité chrétienne s'estompera à l'avènement mécanique et technologique de la révolution industrielle. L'iconographie religieuse laissera place à une image sociale mais conserve son principe d'idéalisation.

La première guerre mondiale est une rupture dans la philosophie progressiste de la société moderne. En effet, l'homme peut détruire l'homme mais peut aussi le réparer. Les fameuses gueules cassées vont amener les artistes à se poser cette question : vers quel idéal l'homme doit-il tendre ? Ce n'est plus le Christ qui figure l'être parfait mais un hybride de mécanique et d'organique.

Au sein du mouvement Dada à Berlin, Raoul Hausmann réalise une série de portraits, dont *Tatlin at Home*, où les êtres sont complétés par des rouages mécaniques et des instruments de mesure. Son œuvre de 1919, *L'Esprit de notre temps*, affuble de divers appareils une tête de mannequin en bois. Cette mécanisation du corps part du principe d'observation et de développement de la prothèse telle qu'elle se fait au lendemain d'un conflit où nombre de blessés sont revenus en morceaux.

Ce principe prothétique succède à la composition idéale mais reste attaché au principe d'une nature du corps à perfectionner.

Le dadaïsme se veut comme une nouvelle spiritualité, ancrée dans son temps, présentiste. À la philosophie chrétienne se supplée une pensée technologique. La capacité de l'homme à évoluer ou à se dégager des contraintes du corps et de l'environnement se reporte sur la science appliquée qui, par sa compréhension des phénomènes, pourra pallier et mener à ce qui deviendra l'un des fantasmes et une des utopies artistiques et philosophiques de l'entre deux guerres, l'homme nouveau ou le surhomme.

Les collages de Raoul Hausmann mélangeant organique et mécanique appartiennent à cette profonde mouvance. La rupture entre modernité et académisme n'engage pas l'artiste uniquement dans un naturalisme ancré dans une observation de la nature ; avec la technologie, elle propose une hybridation de l'homme par sa mécanisation. L'image d'un homme capable de s'élever par l'ajout de prothèses poursuit le fantasme évolutif, dont le collage conserve les règles de composition académique du corps d'un homme morcelé et recomposé.

Les collages dadaïstes véhiculent une iconographie où tout homme peut mécaniquement devenir meilleur. Par la prothèse, l'homme peut évoluer et progresser.

Les anges ne sont plus alors des êtres éthérés mais des modèles mécaniques permettant à l'homme de se dégager de plus en plus de ses contraintes naturelles. Plastiquement, le collage correspond parfaitement à l'adjonction d'une part inorganique à un ensemble organique. Par ces représentations, nous pouvons considérer que les collages dadaïstes de

figures mécano-organiques appartiennent au même mouvement que la complétude d'un corps du Christ, composé artistiquement de morceaux de corps idéaux.

D'UN CORPS IMPARFAIT À UN CORPS PARFAIT

C'est dans ce fonctionnement spirituel que la pratique artistique des peintres académiques, à travers la figure du Christ, et celle des artistes dadaïstes — dont Raoul Hausmann — à travers des figures prothétiques, véhiculent une image anticipant le cyborg.

Au travers de la figure idéale du Christ et d'une nature supra-humaine, il s'agit de se remémorer le corps de l'homme dans les dispositions paradisiaques qu'il a perdu. Au travers de la prothèse et de sa mécanisation, les figures dadaïstes proposent non plus de rechercher un état premier idéal mais de tendre par une logique progressiste vers un état meilleur.

Le point de départ est toujours le même : le corps naturel de l'homme lui semble imparfait. L'artiste le recorrige dans une recherche utopique d'un idéal. Le principe du cyborg, reposant sur l'adjonction au corps d'éléments lui permettant une plus grande adaptation et une évolution positive, croise cette utopie et renvoie la même image.

Lorsque le Christ peut se permettre de présenter une plaie non cicatrisée mais qui ne saigne plus ; lorsque le cerveau de Tatline se compose de rouage et de mécanismes ; lorsque, dans les œuvres d'anticipation, derrière ce qui semble être un homme, se trouve une machine, il s'agit d'une vision idéale et non plus naturelle de l'homme.

Poser la question : « Jésus ressuscité est un cyborg académique dans son traitement artistique ? » c'est interroger les principes de composition qui lient une image ancienne et une imagerie récente. Il est difficile de considérer que les paroles du Christ soient les mêmes que celle du Terminator. Mais, visuellement, artistiquement, leurs corps semblent être fait du même discours. Celui d'un corps s'étant dégagé de certaines contraintes et faiblesses naturelles.

Cela interroge le rapport de la société et du corps, considérant qu'il doit être modifié pour retrouver un état d'équilibre. Si l'organique est un composant du cyborg, ce dernier doit être aussi cybernétique. La cybernétique est la science qui étudie les mécanismes de communication de contrôle dans les machines et chez les êtres vivants.

Les compositions artistiques décrites par Roger de Piles au XVIII^e siècle comme une machine restent fondamentalement un objet de communication qui portent un reflet de sa société. Au travers de ce mélange entre cybernétique et organique qui originellement aboutit au terme de cyborg, il s'agit de considérer en quoi l'œuvre d'art est, dans la figuration du corps, un mélange de communication, de mécanique et d'organique. Par la logique d'idéalisation ou d'hybridation, le Christ dans la culture académique, lorsqu'il est ressuscité, n'a plus d'organique qu'une simple partie de son essence et se retrouve fondamentalement cyborg. Les collages dadaïstes d'hybridation de l'homme et de la machine sont tout autant de préfigurations de cet avènement cyborg.

À travers ces régimes artistiques et philosophiques se dégage un phénomène touchant la spiritualité et la matérialité d'un corps sociétal qui, depuis toujours perçu comme imparfait, peut, par les pratiques artistiques, avoir une image plus que parfaite.



Section

Nature Morte

SAMMY ENGRAMER

Sur les bas-côtés de nos routes ont fleuri depuis une quinzaine d'années des symboles désignant les points d'impact d'accidents mortels. La collecte et le classement des accidents mortels sont établis par les préfectures. Sur Internet est répertorié sous forme de listes l'ensemble des accidents d'une année — parfois des cartes indiquent les points d'impacts.

Pour les bas-côtés des chaussées, chaque préfecture à sa politique. Il existe au moins deux moyens de signaler un accident mortel, l'un se dresse sous la forme d'une silhouette noire, barrée d'un trait ou d'une croix colorée ; l'autre est sous la forme de bouquets de fleurs. Les silhouettes indiquent le nombre de personnes décédées, c'est un ouvrage explicitement commandé par la préfecture et mis en place par les services agréés. La seconde façon de souligner une disparition tragique semble laissée aux familles endeuillées.

Ce régime change d'un département à un autre. Par exemple, la préfecture du Loir-et-Cher a opté pour des silhouettes, alors que pour l'Indre-et-Loire la tendance va aux bouquets. Les accidents routiers font des dégâts, notamment autour des agglomérations des moyennes et grandes villes. Cependant la publicité autour des accidents mortels n'est pas systématique — si c'était le cas, les bas-côtés de nos provinces seraient très fleuris.

À force de croiser ces hommages sous la forme de bouquets, j'ai commencé par m'arrêter sur les bords de route afin de prendre des photos. Les accidents mortels semblent majoritairement se produire dans des virages courts et aveugles, sur les buttes de terre et les rampes en béton. Circulant dans nos voitures sur les nationales ou les grosses départementales, nous percevons difficilement le danger ; à pied la circulation apparaît plus rapide et dangereuse, notamment dans les virages « à angle mort ».

Je pris également connaissance de la nature des bouquets de fleurs. Lorsque le décès est frais, quelques fleurs naturelles. Puis les bouquets de fleurs en plastique font leurs apparitions. Dans ce contexte, l'emploi du bouquet de fleurs en plastique correspond parfaitement au genre de la nature morte — une double nature morte en quelque sorte. L'option esthétique offre une issue à la fois moderne et archaïque. La modernité se présente sous la forme de l'asphalte, des éventuelles signalisations, du réseau routier

lui-même et de tous ces véhicules plus performants les uns que les autres qui roulent à toute allure ; en opposition à cette modernité, des fleurs en plastique manifestant leur désaccord. De simples fleurs en plastique contre l'industrie automobile et pétrolière — autant dire du pétrole contre du pétrole.

L'indignation des familles contre ces grands rubans noirs qui s'acharnent à broyer les corps se doit d'être durable. Regardons de plus près la durabilité de ces bouquets de fleurs. Sur le bord des routes et au grand air, la durée de vie d'un bouquet en plastique n'est pas éternelle ; elle est cependant suffisante pour imposer un repère, une marque dans l'espace autoroutier désignant explicitement *la mort*. L'intention première des familles est sans doute d'honorer la mémoire d'un être cher ; ponctuant l'espace public, ces bouquets adressent également « un message fort » aux automobilistes. Entre parenthèses, les bouquets sont rarement accompagnés de la photo ou de l'identité du mort, ils sont pour la plupart anonymes. D'un côté cette action est anonyme, elle a pour fonction de sensibiliser chaque automobiliste ; d'un autre côté, elle semble beaucoup plus efficace que les silhouettes noires, le bouquet désigne l'intimité d'une famille spécifique ayant fait l'effort de déposer des fleurs, d'honorer la mort d'un proche, etc. ; le pathos qui se dégage des bouquets est susceptible d'affecter plus activement chaque automobiliste.

Les bouquets créent un nouvel espace symbolique. Tout comme les vierges ou les crucifix plantés à la croisée des chemins, ces symboles ont pour fonction de nous rappeler l'existence d'une histoire tragique ainsi que délivrer un message. Dans le cas des bouquets de fleurs en plastique jonchant les bords de route, et au-delà du message et de la mémoire préservée, il s'agit aussi de pointer le lieu où a surgi *la mort*, ceci de façon explicite et définitive. En dehors des crématoires et des cimetières, *la mort* est la plupart du temps dissimulée sinon évacuée des villes. Tout corps dont le cœur cesse de battre appartient à l'État qui prend en charge son transfert jusqu'à la morgue (pompiers, SAMU) ; la gestion d'un corps (mort) est également très codée et très encadrée jusqu'à la tombe, l'urne funéraire ou la salle d'anatomie.

Il n'existe aucun signe dans l'espace public qui désigne explicitement *la mort*. Les sirènes d'ambulances ou

de pompiers ont leur rôle, mais elles nous signalent explicitement que la vie tient encore à un fil. Aussi, les pompes funèbres ne savent plus quoi inventer pour améliorer leur image de marque, et nous offrir des halls d'accueil couleur *New Age* accompagnés de la bande originale du *Soleil Vert*. Les monuments aux morts sont également des repères d'un autre âge, ils font partie du paysage au même titre que les crucifix à la croisée des routes. Aujourd'hui, des bidonvilles fleurissent aux portes de Paris, la précarité et la pauvreté désignent l'exclusion mais pas encore *la mort*, que les municipalités tentent par tous les moyens de faire disparaître des centres urbains. Il reste enfin les métaphores de *la mort* présentes sous la forme de produits culturels à la mode : têtes de mort, illustrations ou colifichets relatant l'esprit suicidaire et morbide de jeunes adolescents pâles et gothiques. Enfin, une pensée pour les hérissons, chats et lézards aplatis comme des crêpes sur les rubans d'asphalte. Pour trouver le symbole de *la mort* (réelle et définitive), il faut donc rouler sur les réseaux routiers de nos campagnes sur lesquels, été comme hiver, poussent de petits bouquets de fleurs en plastique.

Il existe cependant un autre domaine où la mort sévit à grand renfort de colifichets, gris-gris ou têtes de mort. Avec son tee shirt intitulé *Vanitas Vestitum 2011*, sur lequel est inscrit « No More Skulls In Art », Jofroi Amaral souligne à quel point les arts plastiques bénéficient de façon pléthorique de représentations autour de *la mort* qui, par ailleurs, semble être le prétexte à faire passer des illustrations pour des œuvres d'art. Autant dans l'espace public *la mort* est catégoriquement spoliée et rejetée, autant en art on l'honore de mille manières.

La mort ressurgit là où on l'attendait le moins, là où finalement elle est la plus visible : au bord de la route. En tant que représentation, ces bouquets sont néanmoins communs aux hommages rendus dans les cimetières et sur les pierres tombales. Je me suis demandé ce que produirait l'introduction de poupées pendues ou d'objets faisant appel à des traditions mortuaires plus exotiques (indiennes ou amérindiennes) ; ou bien, des ready made suspendus aux platanes des bords de routes (lave-linge, vaisselier, etc), ou encore, des hachoirs plantés sur les troncs d'arbres... À suivre.



À CÔTÉ DE CES POMPES :

HEIDEGGER VS

SCHAPIRO

FRED GUZDA



EN 1950 PARAÎT, À FRANCFORT, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, intégré au recueil *Holzwege*, et issu d'un cycle de conférences dont la première fut prononcée quinze ans plus tôt. Le texte est réimprimé en ouvrage séparé en 1962. C'est à cette date qu'est publiée *L'origine de l'œuvre d'art*, première traduction en français de l'essai de Martin Heidegger, au sein de l'ensemble intitulé *Chemins qui ne mènent nulle part*. En 1968 paraît, à New York, *The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh*. L'essai de Meyer Schapiro est traduit et publié dans la revue *Macula* en 1978 sous le titre *L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*. La correspondance, par texte interposé, entre le philosophe et l'historien de l'art, va donner lieu à une controverse désormais célèbre et par la suite souvent commentée, dont une toile de Van Gogh, vraisemblablement une *Paire de chaussures* peinte en 1886, va en quelque sorte assurer le rôle de témoin involontaire.



Fred Gaillard - *Plongeur*, hauteur 60 cm, résine, 2012 - <http://fred-gaillard.com>

Fred Gaillard - *Modèle*, hauteur 60 cm, résine, 2012 - <http://fred-gaillard.com>

Le projet de Heidegger est annoncé dès les premières pages de son essai :

« Pour découvrir l'essence de l'art résidant réellement dans l'œuvre, nous allons chercher l'œuvre réelle et l'interroger sur son être.¹ »

Il faut noter en outre que pour Heidegger une telle recherche s'inscrit simultanément dans une quête de l'origine ; le titre du texte est d'ailleurs explicite à ce sujet. Cette orientation répond directement à la possibilité (ou à l'exigence) d'entreprendre la pensée de l'œuvre comme instauration et comme fondement :

« Origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est. (...) La question de l'origine de l'œuvre d'art pose celle de sa provenance essentielle.² »

On peut suggérer que la question initiale de l'origine peut ne pas apparaître forcément comme la première ; celle par exemple de l'essence de l'art, de sa définition (ou de son impossibilité) ont occupé par exemple de nombreux philosophes analytiques après-guerre. Mais pour Heidegger, dans la mesure où il va s'agir de « laisser parler » l'œuvre elle-même, origine et essence sont liées l'une à l'autre (c'est d'ailleurs un des thèmes de la pensée du philosophe caractéristique, selon Jean-Marie Schaeffer, d'un « pessimisme culturel » post-romantique dont il lui fera grief³).

Comment Heidegger aborde-t-il la question de l'œuvre d'art ? En interrogeant la chose à partir de laquelle l'œuvre semble a priori se donner comme telle :

« Il semble presque que la chose soit, dans l'œuvre, comme le support sur lequel l'autre — c'est-à-dire le propre de l'œuvre — est bâti. (...) Il nous faut donc considérer d'abord le côté chose de l'œuvre. Pour cela, il est nécessaire de savoir d'une façon suffisamment claire ce qu'est une chose.⁴ »

Poursuivant le mouvement rétrograde de son enquête, Heidegger met au jour successivement plusieurs déterminations de la chose de la chose pour en mesurer l'efficacité opératoire quant à la détermination de l'œuvre. En premier lieu, héritant de la pensée latine, la chose peut être comprise comme une substance pourvue d'accidents⁵. Mais à y regarder de près, *subjectum / substantia* et *accidens*, s'ils traduisent *ὑποκείμενον / ὑπόστασις* et *συμβεβηκός*, n'en conservent pas l'expérience originelle, de sorte que plutôt que d'atteindre à la « présence immédiate » de la chose à partir de laquelle le vocable grec était bâti, une telle représentation est avant tout conçue à partir de la structure logique qui lie un prédicat à un sujet, et masque la chose propre de la chose ; elle l'« insulte ». La seconde détermination possible de la chose, à savoir, puisque la chose se donne dans la perception sensible, l'unité d'une multiplicité sensible donnée, ne peut pas davantage être retenue, car « jamais, dans l'apparition des choses, nous ne percevons d'abord et proprement, comme le postule ce concept, une pure affluence de sensations⁶ ». Le couple matière-forme, en revanche, semble bien plus adapté. Il opère une synthèse qui décrit aussi bien la chose de la nature, celle

de l'usage que l'œuvre d'art : « le côté chose de l'œuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste⁷ » à laquelle l'œuvre, précisément, donne forme. D'ailleurs, « la distinction entre matière et forme sert même, et dans toute sa variété, de schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique⁸ », ce qui laisse supposer que cette détermination de la chose provient des œuvres elles-mêmes. Mais Heidegger précise que le complexe forme-matière, où la première détermine l'ordonnance de la seconde, n'est pas tant l'apanage de la chose que du produit :

« (...) L'étant soumis [au règne du complexe forme-matière] est toujours le produit d'une fabrication. (...) Matière et forme, en tant que déterminations de l'étant, demeurent à l'intérieur de l'essence du produit. (...) Matière et forme ne sont nullement des déterminations originelles de la chose de la simple chose⁹ »

Cette irruption du concept de produit dans le raisonnement de Heidegger n'est pas fortuite¹⁰ ; c'est à partir de ce moment que la détermination de la chose va progressivement être remplacée par l'étude de celle du produit, dont la position intermédiaire entre la chose et l'œuvre en favorise le choix pour interroger l'une et l'autre :

« (...) Cherchons d'abord ce qu'il y a de proprement produit dans le produit. Peut-être qu'à partir de là nous apprendrons quelque chose sur le caractère de chose de la chose et le caractère d'œuvre de l'œuvre.¹¹ »

Pour mener cette recherche, Heidegger va faire appel à un exemple, afin de « faciliter la vision sensible » : une paire de souliers de paysan. Mais, curieusement, au lieu de choisir de réels souliers, issus justement d'un processus de production, il annonce :

« Pour les décrire, point n'est besoin de les avoir sous les yeux. (...) Nous choisissons à cet effet un célèbre tableau de Van Gogh, qui a souvent peint de telles chaussures.¹² »

Il va s'agir, dès lors, par le truchement du tableau, de montrer comment, « au long du processus de l'usage du produit, le côté véritablement produit du produit doit réellement venir à notre rencontre¹³ ». Les propos qui suivent sont ceux qui vont cristalliser et alimenter la controverse évoquée en introduction. À tel point que Schapiro, Schaeffer ou Derrida, pour illustrer leurs commentaires respectifs, le citent chacun *in extenso* :

« D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. Autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague. Même pas une motte de terre provenant du champ ou du sentier, ce qui pourrait au moins indiquer leur usage. Une paire de souliers de paysan, et rien de plus. Et pourtant... Dans l'obscurité intime du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affirmée la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-

dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce produit appartient à la terre, il est à l'abri dans le monde de la paysanne. Au sein de cette appartenance protégée, le produit repose en lui-même.

(...) Le repos du produit reposant en lui-même réside en sa solidité. C'est elle qui nous révèle ce qu'est en vérité le produit.

(...) L'être-produit du produit a été trouvé. Mais de quelle manière ? (...) Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé.

(...) Ce serait la pire des illusions que de croire que c'est notre description, en tant qu'activité subjective, qui a tout dépeint ainsi pour l'introduire ensuite dans le tableau. (...) L'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître.

(...) La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité. Cet étant fait apparition dans l'écllosion de son être.

(...) L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité.¹⁴ »

À partir de quoi le tableau, pour Heidegger, va bien vite laisser la place à d'autres références, le temple et le poème, qu'il va traiter dans les parties suivantes, respectivement *L'Œuvre et la vérité* et *La Vérité et l'art*. Mais la remarque qu'il fait au préalable, en l'occurrence : « le chemin vers une définition de la réalité chose de l'œuvre ne conduit pas de la chose à l'œuvre mais de l'œuvre à la chose¹⁵ » semblera, pour le tableau pris en exemple, n'avoir pas été respectée ; il ne sera désormais plus question des *Souliers* de Van Gogh.

Dix-huit ans plus tard, Meyer Schapiro revient sur *L'Origine de l'œuvre d'art* dont il propose une lecture critique. Son propos s'attache spécifiquement à une notation de Heidegger sur Van Gogh, c'est-à-dire à la description que fait Heidegger des *Souliers* et donne, dans un premier temps, le sentiment que l'historien fait plus de place au tableau, à ce tableau-ci, à l'œuvre singulière que le philosophe. Schapiro présente brièvement l'essai de Heidegger et cite le fameux passage (*cf. supra*), censé illustrer « l'être instrumental de l'objet utilisé », dont il va contester l'essentiel. C'est sans doute à cette dispute qu'on doit la célébrité des deux textes, leur « interminable surenchère¹⁶ », mais aussi le fait que les paragraphes incriminés aient quelque peu « aspiré » l'ensemble de l'essai de Heidegger.

Quels sont les reproches de Schapiro ? Il commence par regretter que l'auteur de *Sein und Zeit* ne donne aucune indication précise quant à la toile qu'il prend comme référence ce qui, a contrario, aurait permis de l'identifier. Ce manque de rigueur est d'autant plus préjudiciable à l'analyse que Van Gogh a peint plusieurs tableaux sur ce thème, que l'historien recense minutieusement. La réponse que Heidegger adresse à Schapiro, suite à une lettre par laquelle ce dernier, par probité scientifique, lui demande des précisions à ce sujet, permet d'établir qu'il s'agit probablement du tableau n° 255 du catalogue de La Faille¹⁷. Pour autant, cette « souveraine désinvolture¹⁸ », de la part du philosophe, a deux conséquences : elle fait « comme si les différentes versions étaient interchangeables et nous présentaient une identique vérité » ; mais, surtout, elle rend l'attribution de ces souliers à une paysanne douteuse, voire carrément fautive. Les seules chaussures de paysan que l'enquête empirico-historique peut retenir sont des chaussures propres ou des sabots neufs et ne correspondent en rien à la description de Heidegger. Schapiro, ayant fait par ailleurs appel à la correspondance de Vincent et de Théo, émet bien plutôt l'hypothèse que les chaussures en question sont celles de Van Gogh lui-même. Pour l'historien, la thèse de la vérité de l'être vacille :

« (...) L'aspect [d'aucune des toiles sujettes à identification] ne saurait nous permettre de dire qu'un tableau où Van Gogh a peint des souliers exprime l'être ou l'essence de la paire de chaussures d'une paysanne, ainsi que le rapport de celle-ci avec la nature et avec son travail. Il s'agit des chaussures de l'artiste, d'un homme qui, à cette période, résidait dans la ville, d'un citadin.¹⁹ »

D'où la conclusion sans appel de Schapiro, que validera Schaeffer :

« Le philosophe s'est malheureusement illusionné lui-même : de sa rencontre avec la toile de Van Gogh, il a tiré une émouvante série d'images, associant le paysan à la terre, mais il est évident que celles-ci n'expriment pas le sentiment intime extériorisé par le tableau, mais proviennent d'une projection perceptive de Heidegger et qui lui est propre, où s'exprime sa sensibilisation à ce qui ce rattache à la glèbe (...). En fait, c'est lui qui "a tout dépeint ainsi, pour l'introduire dans le tableau"²⁰ »

L'objection, fondée sur un rappel des faits historiquement bien plus rigoureux que l'évocation négligente de Heidegger, à laquelle se substitue le pathétique²¹ d'une description, remet-elle en cause les thèses avancées par le philosophe ? Cela ne fait aucun doute pour Schapiro, et pour une raison majeure, qu'il développe jusqu'à la fin de son article, mais qui semble de fait prêter le flanc aux mêmes griefs que ceux qu'il adresse à Heidegger : en l'occurrence, l'auteur avance qu'il est indispensable de « tenir compte d'un aspect important du tableau : la présence de l'artiste dans son œuvre²² » :

« (...) [La] description évocatrice [par Heidegger] du sujet ne fait pas mention de tout ce qu'il y a de typiquement personnel et physiognomique dans ces chaussures, ce qui, au regard de l'artiste, en faisait un sujet si attachant — et sans parler de l'accord intime des

Fred Gaillard - *Chaman*, hauteur 60 cm, résine, 2012 - <http://fred-gaillard.com>

tonalités, des formes, du rendu du pinceau dans l'œuvre d'art elle-même.²³ »

Le manque de rigueur historique de la part de Heidegger est difficilement contestable. Mais de telles allégations, au-delà de leur formalisme conventionnel et par là même assez opposées, dans leur méthode, à la démonstration d'une identité particulière, d'une « personnalité typique », procèdent plutôt d'un mariage arbitraire et peu scrupuleux entre picturalité et psychologie. En outre, l'évidence, pour Schapiro, que la « série d'images » proposée par Heidegger « n'exprime pas le sentiment intime extériorisé par le tableau » présuppose acquis le fait qu'un tableau, par principe, extériorise un sentiment intime, ce qui, n'en déplaise à Benedetto Croce, est loin d'aller de soi. Schapiro poursuit :

« Quand Van Gogh peint les sabots de bois d'un paysan, il les présente à l'état neuf, sous la même forme lisse et nette que les autres objets, déposés auprès d'eux sur la même table, en nature morte (...). Ses propres chaussures, il nous les montre seules, posées sur le sol, nous faisant face, et d'un aspect si personnalisé et si déformé par l'usage que nous pouvons y découvrir l'image véridique de souliers au derniers stades de l'usure.²⁴ »

L'usure des souliers est effectivement patente (faisant ainsi écho à la thématique de l'utilité du produit chez Heidegger), mais leur conférer une « personnalité » est aller un peu vite en besogne. Schapiro décrit ce qui peut faire penser à une habitude, voire à une discipline propre au peintre dont rien ne dit qu'elle soit assumée comme telle ; et si elle surdétermine la thématique des chaussures, elle ne le fait pas pour Van Gogh, dont d'autres tableaux aux souliers jumeaux présentent d'autres caractéristiques, mais pour Schapiro lui-même. Et ne montre pas, quoi qu'il en soit, ni ne rend plus ou moins visible la « présence de l'artiste dans son œuvre » qu'en n'importe quel autre tableau — ou alors dans le sens anecdotique de la présence d'objets ayant appartenu à Van Gogh, auquel cas il faudrait convenir que l'artiste n'est pas présent dans les paysages d'Auvers-sur-Oise. De même, la mobilisation d'un extrait de *La Faïm* de Knut Hamsun :

« Comme si je n'avais encore jamais vu mes souliers, je me suis mis à étudier leur aspect, leur mimique quand je remuais le pied, leur forme et leurs tiges usées, et je découvris que leurs rides et leurs coutures blanchies leur donnaient une expression, leur communiquaient une physiognomie. Quelque chose de mon être avait passé dans ces souliers, ils me faisaient l'effet d'une haleine qui montait vers mon "moi", d'une partie respirante de moi-même...²⁵ »

compense, il est vrai, le pathétique de la description heideggerienne, mais n'appuie la thèse de Schapiro que pour celui auquel elle est déjà acquise. Elle ne peut en outre permettre d'affirmer, sans faire appel à un quelconque pouvoir spiritiste supplémentaire que « nous touchons de plus près au sentiment qu'éprouvait Van Gogh à l'égard de cette paire de chaussures²⁶ ». Et quand bien même Van Gogh eût éprouvé un tel sentiment, cela invaliderait-il l'analyse de Heidegger quant à la capacité du tableau de mettre au jour l'être-produit comme tel ?

Fred Gaillard - *Comédienne*, hauteur 60 cm, résine, 2012 - <http://fred-gaillard.com>

Le commentaire et les objections de Schapiro souffrent de ne considérer que la description des *Souliers* (en lui accordant sans doute plus d'importance qu'elle ne le mérite), et implicitement d'y réduire la thèse de Heidegger²⁷ (qui aurait, quant à lui, été mieux avisé de choisir un autre exemple, ou de s'informer davantage sur celui-ci). Schapiro affirme que « le philosophe voit, dans cette paire de souliers, une évocation véridique du monde vécu par le paysan en dehors de toute réflexion [tandis que] Hamsun voit les chaussures réelles telles que les ressent ou les subit, à demi consciemment, le porteur qui les contemple²⁸ ». Or la condition paysanne n'est pas, en dernière instance, ce que le tableau révèle pour Heidegger. Ce à quoi l'œuvre ouvre, c'est à la vérité du produit, l'être-produit du produit (sa solidité, sa constance - *Verlässlichkeit*), que l'usage, justement, fait disparaître ; donc aussi bien les « chaussures réelles » telles que Schapiro les décrit. La plus grande proximité de condition sociale de Hamsun et Van Gogh, à cette époque, que celle de Van Gogh et d'un paysan n'est assurément pas déterminante pour la question du dévoilement de l'être-produit, ni pour sa légitimité.

Paradoxalement, si l'on relit les lignes de Schapiro qui lui permettent de conclure que « tel est le sens que nous révèle le sujet de la toile de Van Gogh²⁹ », on trouve des propos dont la nature et le ton se rapprochent de ceux qu'il discrédite, et avec lesquels ils résonnent inopinément :

« (...) [Van Gogh] sait transposer sur la toile, avec une force singulière, les formes et les qualités d'être des choses (...) cette part d'un accoutrement avec laquelle nous foulons la terre, et en laquelle nous retrouvons la tension du mouvement, les impressions de fatigue, de hâte et de pesanteur : le poids du corps debout, touchant le sol pour son assise. Les chaussures portent cette marque inéluctable de notre position sur terre³⁰ »

En même temps qu'ils s'accompagnent d'affirmations relatives à la psychologie du peintre qui, outre qu'elles procèdent elles aussi d'une « émouvante série d'images » et de thèses non démontrées (ni démontrables, dans la mesure où, précisément, elles ne ressortissent pas de la démonstration, mais de l'interprétation ou de la pure conjecture), sont loin d'être « quelque chose que seule la vue de la peinture pourrait nous permettre de percevoir³¹ » ou d'attester :

« (...) Certaines choses le touchent profondément, telles, en ce cas, les chaussures — choses qui font corps avec lui-même et qui sont propres à faire surgir la conscience de sa condition. Van Gogh les a vues chargées de ses sentiments et de ses rêveries personnelles, mais elles n'en sont pas moins objectivement rendues. En isolant sur la toile cette paire de chaussures, il en fait une part d'un autoportrait (...). Et, quand un peintre prend pour sujet de tableau sa paire de souliers usagés, il entend exprimer ainsi son appréhension en face du sort fatal qu'il subit dans la société.³² »

La référence à Gauguin est elle aussi ambiguë, où plusieurs des propos rapportés dans l'essai peuvent être lus à l'aune de la position de Schapiro comme à celle de Heidegger³³. Idem encore pour le *post-scriptum* que l'historien ajoute à l'édition de 1981 : la description du

Van Gogh, Le soulier de paysan, 1885, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

condisciple de Van Gogh peut tout à fait être versée au dossier de la manifestation de l'être-produit et de la mise au jour de son utilité, comme à celui d'un fétichisme personnel modéré³⁴.

La thèse de l'objet personnel s'inscrit par ailleurs dans une logique picturale qui est celle de la représentation ; laquelle n'est certes pas illégitime mais n'est pas non plus remise en cause par Schapiro, puisque c'est elle qui lui permet d'identifier le tableau aux chaussures peintes, les chaussures peintes aux chaussures réelles, les chaussures réelles à son propriétaire, son propriétaire au peintre Van Gogh, le peintre Van Gogh à l'homme social, et de revenir du dernier terme au premier comme s'ils étaient absolument équivalents. Un tel raccourci ne dit pas en quoi le fait que Van Gogh réside à Paris devrait lui interdire de peindre ses souliers comme des souliers de paysan³⁵. Mais, surtout, cette logique fait défaut à l'analyse de Heidegger ; c'est pourquoi Derrida fait à ce sujet les remarques suivantes :

« Schapiro (...) méconnaît un argument heideggerien qui devrait ruiner d'avance sa propre restitution des chaussures à Van Gogh : l'art comme “mise en œuvre de la vérité” n'est ni une “imitation”, ni une “description” copiant le “réel”, ni une “reproduction”, qu'elle représente une chose singulière ou une essence générale. En revanche, tout le procès de Schapiro en appelle aux chaussures réelles : le tableau est censé les imiter, représenter, reproduire. Il faut alors en déterminer l'appartenance à un sujet-réel ou prétendu tel.³⁶ »

Pourtant, avant de développer, sur plusieurs pages, l'argument de l'objet personnel en sa valeur herméneutique, Schapiro fait, en quelques lignes auxquelles il ne donne pas suite, une remarque immédiatement pertinente et véritablement problématique :

« Dans la description imaginative que fait Heidegger des souliers de Van Gogh, je ne vois rien qui n'aurait pu lui être suggéré par la vue d'une véritable paire de souliers de paysan.³⁷ »

L'attention et la méthode phénoménologiques du philosophe auraient pu effectivement se satisfaire de « chaussures réelles », les isoler par réduction de leur contexte d'usage et en faire surgir l'être-produit comme tel. Et même si le tableau de Van Gogh y parvient aussi bien, voire d'autant mieux qu'il exclut d'emblée l'usage du produit (le tableau n'est pas « chaussable ») et que grâce à lui la visibilité du produit et de son mode d'être propre n'en est que plus directe, pour ainsi dire simplifiée, il n'en reste pas moins qu'il semble encore annexé au procès de la pensée qui ne le vise donc pas en tant que tel. « Mais alors, demande Derrida, pourquoi avoir choisi une peinture³⁸ » ? Car dans ces conditions, ce n'est pas le tableau qui « a parlé », mais la pensée qui a parlé à sa place, assumant prioritairement le dévoilement de la vérité. Contradiction avec l'ouverture inaugurale de l'œuvre, dont il s'ensuit que, de l'être-produit du produit à l'être-œuvre de l'œuvre, le saut n'emporte pas la conviction sans réserve.

L'argument est relayé par Jean-Marie Schaeffer, qui rejoint

Heidegger, Le soulier de paysan, 1936, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

par ailleurs la conclusion de Schapiro sur ce point, mais qui répond à Heidegger non sur le terrain de l'histoire de l'art, mais sur celui de la philosophie. En premier lieu, il fait grief au philosophe de sa méthode, qu'il dénonce comme une « démarche en boucle » :

« Essayons de décrire de manière plus précise le lieu privilégié occupé par l'œuvre : il s'agit d'un lieu qui a la capacité de révéler l'être, de nommer l'être des étants. [En l'occurrence, dans le tableau des souliers, l'être-produit du produit qu'ils sont.] Dans le vocabulaire heideggerien : l'étant œuvre fait advenir la vérité de l'être des étants, y compris la sienne propre. (...) Il commence par dire que pour comprendre l'être-œuvre de cet étant qu'est l'œuvre, (...) il nous faut d'abord penser l'être de l'étant. (...) Mais l'analyse entreprise dans la deuxième partie de *L'Origine de l'œuvre d'art* montre que cette pensée de l'être n'est elle-même possible que dans l'horizon de l'œuvre d'art, puisque seule l'œuvre d'art fait *paraître* le produit dans sa vérité.³⁹ »

Schaeffer y voit une contradiction logique doublée d'un présupposé implicite : la pensée de l'être, qui soutend, permet et détermine la prise en vue de l'œuvre d'art chez Heidegger, est une pensée qui ne dit pas son nom d'emblée et qui attribue, comme par magie, cette possibilité à l'œuvre elle-même comme sa caractéristique fondamentale. Pour Schaeffer, il s'agit avant tout d'une « manœuvre » qui vise à rendre toute critique impossible et à faire oublier l'aspect doctrinaire de l'exposé. « Il est difficile, selon lui, d'être plus péremptoire que ce texte dans la mise en avant d'affirmations définitives concernant l'essence de l'art⁴⁰ ». En même temps, on peut faire droit au raisonnement inverse : si l'œuvre d'art est le lieu privilégié du dévoilement de l'être, il est légitime que le philosophe s'y réfère comme à une origine, puisque c'est à partir d'elle que, l'être de l'étant y apparaissant comme tel, pour ainsi dire la première fois et avant toute autre chose, la pensée de l'être trouve sa raison (d'être). Rappelons à cette occasion que Hans-Georg Gadamer, qui fut le témoin des conférences données à Francfort en 1936 (dont *L'Origine de l'œuvre d'art* est la transcription), remarque qu'à partir de cette époque la question de l'œuvre d'art, associée à l'antagonisme du *monde* et de la *terre*, devient centrale dans la pensée de Heidegger :

« L'inconscient, le nombre, le rêve, le règne de la nature, la merveille de l'art, tout cela semblait ne se trouver qu'en marge du *Dasein* (...). Ce fut donc une surprise lorsque Heidegger traita de l'origine de l'œuvre d'art dans ses conférences de 1936.⁴¹ »

Christian Dubois à son tour insiste sur le caractère inattendu et majeur de cette volte-face :

« Le § 34 de *Être et Temps* (...) était la seule mention de la poésie ou de l'art dans tout l'ouvrage, où rien ne laissait entendre qu'une œuvre d'art puisse servir de fil conducteur à à la question du sens de l'être. (...) Rien ne laissait supposer la force contraignante qu'allaient représenter pour la pensée de Heidegger, à partir de 1934, la rencontre de la poésie et la question de l'être-œuvre. (...) L'art et, plus encore, la poésie seront devenus, à partir de 1934, la ressource essentielle de la pensée de Heidegger.⁴² »

Ces considérations, qui tendent à suggérer l'inverse, suffisent-elles à contredire l'arrondissement de l'œuvre par la pensée de Heidegger ? Ce n'est pas certain. Rappelons également, à la suite de Dubois, que l'interlocutrice de cette pensée reste prioritairement l'œuvre de Hölderlin, donc tout aussi bien la langue (allemande en particulier) et le poème. Heidegger y consacre exclusivement, après de longs développements sur la figure du *temple*, la dernière partie de *L'Origine de l'œuvre d'art*.

Sur le reproche d'une « démarche en boucle », rappelons enfin que Heidegger y répond par anticipation dans son essai :

« Ce qu'est l'art, il nous faut le saisir à partir de l'œuvre. Ce qu'est l'œuvre, nous ne le recueillerons que par la compréhension de l'essence de l'art. N'est-il pas clair que nous tombons dans un cercle vicieux ? (...) Pas plus que le cumul d'indices empiriques, la déduction à partir de concepts supérieurs n'est capable de nous donner l'essence de l'art : car cette déduction à son tour *vis* *a priori* les déterminations qui suffisent à faire se manifester comme tel ce que nous prenons d'avance pour une œuvre d'art. (...) Il nous faut ainsi résolument parcourir le cercle. Ce n'est ni un pis-aller, ni une indigence. (...) Chaque démarche que nous allons tenter circulera dans ce cercle.⁴³ »

On peut comprendre ces propos de deux manières : ou bien y reconnaître l'attention et la fidélité d'une pensée à un objet qu'elle « laisse advenir » dans son « éclosion », ou bien y dénoncer l'empire d'une pensée (celle de du dévoilement de l'être) qui annexe, sans autre forme de procès, l'œuvre d'art comme son objet et l'y réduit. Sans vouloir résoudre ce dilemme (qui résume sans doute l'essentiel de la fortune critique de *L'Origine*), on peut au contraire s'étonner que la boucle ne soit pas bouclée. Pourquoi ? parce que si, comme le note Schaeffer, « l'étant œuvre fait advenir la vérité de l'être des étants », à savoir en premier lieu l'être-produit du produit « chaussures », il révèle tout aussi bien « la sienne propre », l'être-œuvre de l'œuvre, et, sur ce point, l'analyse de Heidegger achoppe. Le retour à l'(étant-)œuvre, qu'il annonce plusieurs fois dans son texte, semble n'être jamais vraiment accompli. Bien qu'à plusieurs reprises la question de la chose revienne (mais que Heidegger s'emploie à toujours distinguer davantage de celle de l'œuvre, afin d'établir que la seconde fonde la première - *cf. infra*, note 48), l'œuvre, c'est-à-dire le tableau de Van Gogh, semble avoir disparu. Si bien qu'à ce point on est tenté de choisir : ou bien les conclusions déjà avancées par Jean-Marie Schaeffer, qui soutient que la pensée de Heidegger procède d'une « logique qui ne peut que neutraliser la spécificité artistique et esthétique des œuvres qu'elle analyse : (...) la peinture est la grande absente de son analyse de Van Gogh. Si les arts sont réductibles à l'Art, (...) l'Art finit par digérer les arts, et la théorie spéculative [cheval de bataille de l'auteur, et dont Heidegger incarne le parfait accomplissement], devenue spéculaire, ne réfléchit plus qu'elle-même dans un face-à-face stérile⁴⁴ ». Ou bien les réserves de Martineau, remontant à l'origine de *L'Origine*, pour qui la choséité même est sujette à caution : « nul ne prétendra que les développements de 1936 sur la choséité de l'œuvre étaient déjà “virtuellement” présents dans la version de 1935. On peut certes soutenir que celle-ci les

requérait — mais c'est à condition de le *montrer* de façon proprement phénoménologique, ce qui, à mon gré, ne va point de soi⁴⁵ ».

Lorsque Schaeffer insiste sur le fait que, hormis quelques détails des *Souliers*, « la lecture de Heidegger n'est guère fondée sur des traits picturaux », que ses développements « ne s'appuient en rien sur les propriétés picturales du tableau⁴⁶ », on ne peut pas lui donner tout à fait tort. Derrida le premier, qui avait déjà marqué ce point :

« Tout ce qui s'énonce dans les trois premiers paragraphes (...) ne prétend rien dire du tableau lui-même. Seul objet visé, cette paire de souliers de paysan dont il avait été question plus haut. Aucun trait propre au tableau. (...) Un tableau seulement évoqué et dans lequel ni le regard ni le discours n'ont encore pénétré, qu'ils n'ont pas même abordé ou effleuré d'une description. (...) Tous les traits (...) qui marquent le contour des souliers délacés dans le tableau, ceux qui délimitent le tableau lui-même, sont effacés dans l'appartenance de cette *Verlässlichkeit* et dans ces noces avec la terre. Si bien que l'instance ou plutôt la restance picturale paraît omise, secondarisée, instrumentalisée à son tour. On oublie la peinture.⁴⁷ »

Mais peut-être peut-on lui opposer que, compte tenu de la thèse de Heidegger, rien ne serait moins problématique, ou contradictoire, puisque c'est l'être-œuvre, auquel revient l'initiative d'une manifestation originaire, qui doit les fonder, les faire apparaître et permettre, donc, de les décrire comme tels⁴⁸. Sans oublier de lui accorder, en retour, que, de fait, ils ne le sont jamais, et que par conséquent le tableau semble rester toujours le « relais évanescent d'une analyse⁴⁹ » et en fin de compte disparaître du texte. Les deux dernières parties de *L'Origine de l'œuvre d'art* tendraient à confirmer cette inclination, où le tableau fait place au *temple* et au *poème*, lesquels cèdent à leur tour la vedette à la « terre » et au « monde » dans leur relation réciproque (retrait et manifestation), que Heidegger présente comme fondamentalement historiale⁵⁰.

La lecture critique que livre Derrida se distingue de celles ici mentionnées par plusieurs aspects. D'abord, elle s'articule strictement, même si le champ couvert par son commentaire l'excède, à la controverse Heidegger-Schapiro au sujet du tableau de Van Gogh. Elle y consacre, ensuite, près de cent cinquante pages, ajoutant remarques, commentaires et réflexions apparemment désordonnés qui tâchent progressivement de cerner le différend qui oppose le philosophe et l'historien et d'en préciser les enjeux. Enfin et surtout, elle se garde d'être définitive, « toute réponse ne [gardant] sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste enracinée dans le questionnement⁵¹ ».

Dans son étude, Derrida commence par noter, de la part de Heidegger, l'absence totale de doute quant à l'attribution paysanne des chaussures que (re)présente le tableau :

« Heidegger n'a aucun doute à ce sujet, c'est une paire-de-chaussures-de-paysan. (...) Heidegger ne répond

Heidegger, Le soulier de paysan, 1936, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

pas ainsi à une question, il est sûr de la chose avant toute autre question.⁵² »

Il admet également, en dépit de la contiguïté de sa pensée avec celle de Heidegger, l'excès rhétorique, pour ne pas dire plus, de la description des chaussures :

« J'ai toujours été convaincu de la forte nécessité du questionnement heideggerien. (...) Mais j'ai chaque fois perçu le passage sur “un célèbre tableau de Van Gogh” comme un moment d'effondrement pathétique, dérisoire. (...) On n'est pas seulement déçu par la précipitation consummatrice vers le contenu d'une représentation, par la lourdeur du pathos, par la trivialité codée de cette description, à la fois surchargée et indigente, dont on ne sait jamais si elle s'affaire autour d'un tableau, des souliers “réels” ou des souliers imaginaires mais hors peinture, par la grossièreté du cadrage, l'arbitraire ou la barbarie du découpage, l'assurance massive de l'identification : “une paire de souliers de paysans”, comme ça ! où a-t-il pris ça ? où s'en explique-t-il ? (...) On suit pas à pas le cheminement d'un “grand-penseur”, il fait retour à l'origine de l'œuvre d'art et de la vérité en traversant toute l'histoire de l'Occident et voilà que tout à coup, au détour d'un couloir, on se retrouve en pleine visite organisée, écoliers ou touristes.⁵³ »

Du côté de Schapiro, Derrida remarque que le thème de l'objet personnel n'est pas nouveau, et qu'il se substitue déjà à l'auteur en personne⁵⁴.

Il insiste en outre, à plusieurs reprises, sur la question de savoir si, dans le tableau aux souliers, il s'agit bien d'une paire, dans la mesure où lui-même distingue (ou croit distinguer) deux pieds gauches. Que cette incertitude ne soit pas évoquée ni sans doute vue par Heidegger ni Schapiro lui paraît déterminant, et trahit chez chacun la nécessité d'une logique d'attribution à un sujet :

« (...) Même si ce “sujet” n'est pas le même pour l'un et pour l'autre, ils sont d'accord, c'est le contrat de cette institution tacite, pour en chercher un, tous deux étant assurés d'avance de l'avoir trouvé. Puisque c'est une paire, d'abord, et aucun d'eux n'en doute, il doit y avoir un sujet.⁵⁵ »

Remarque a priori anecdotique (Schaeffer reproche à Derrida de « noyer le poisson »), mais qui le conduit à marquer la possible confusion, ou au moins l'ambiguïté, dans le tableau et les discours, entre tous les sujets possibles (peinture, tableau, chaussures peintes, réelles et imaginaires, propriétaire des chaussures, peintre, etc.) :

« (...) À quel sujet, donc, cette correspondance ? Au sujet du sujet de rattachement (...) Et la correspondance a lieu au sujet du vrai sujet du sujet d'un “célèbre tableau”. Non seulement au sujet du sujet du tableau, comme on dit, mais du sujet (porteur ou porté) des chaussures qui semblent former le sujet capital du tableau, des pieds du sujet dont les pieds, ces chaussures puis ce tableau lui-même semblent ici détachés et comme en dérive. (...) La structure du détachement — et donc de la subjectivité des différents sujets — diffère dans chaque cas. Et il faut bien dire que la correspondance qui nous intéresse a pour

dessein l'effacement de toutes ces différences.⁵⁶ »

Derrida s'intéresse, par ailleurs, aux conditions dans lesquelles Schapiro a pris connaissance de *L'Origine de l'œuvre d'art*. En l'occurrence, comme l'historien le rappelle lui-même, il doit la découverte du texte de Heidegger à Kurt Goldstein, dont il fut confrère à l'université de Columbia et à la mémoire duquel *The Reach of Mind*, ouvrage dans lequel figure *L'Objet personnel, sujet de nature morte*, est dédié. Goldstein y enseigna à partir de 1936 (années des conférences de Heidegger sur l'œuvre d'art), après avoir été emprisonné puis chassé d'Allemagne par le régime nazi. À partir de cette information, Derrida propose une interprétation parallèle supplémentaire, plausible mais néanmoins audacieuse :

« Schapiro s'acquitte, d'une certaine façon, d'une dette et d'un devoir d'amitié en dédiant sa “*Nature morte...*” à son ami mort. (...) Tout se passe comme si Schapiro (...) les disputait, ces chaussures, à Heidegger, les reprenait pour les restituer (...) à Van Gogh mais *du même coup* à Goldstein qui avait attiré son attention sur le détournement heideggerien. Et Heidegger les retient. (...) Qui croira que cet épisode est seulement une dispute théorique ou philosophique pour l'interprétation d'une œuvre ou de l'œuvre d'art ? (...) Il y a beaucoup à acquitter, à rendre, à restituer, sinon à expier dans tout cela.⁵⁷ »

On ne peut contester à cette lecture périphérique le mérite d'un utile éclairage contextuel, mais à condition de lui conserver le statut d'hypothèse ; le considérer comme acquis (pas que Darriulat n'hésite pas à franchir) transformerait cette lecture en procès d'intention et relèverait d'une « projection perceptive » du même ordre que celle que Schapiro dénonce.

Derrida revient également de manière circonstanciée sur le fameux débat de « l'identification des souliers comme souliers de paysanne et de l'idéologie personnelle de Heidegger⁵⁸ » ou de son attribution à Van Gogh citadin. Si l'on y voit l'occasion, pour Derrida, de produire des circonstances atténuantes en faveur de Heidegger (ce dont il ne se défend d'ailleurs pas), il faut aussi au moins autant y reconnaître l'interjection d'un appel ouvrant droit à un complément d'enquête. Notamment :

« Ce migrant [*i.e.* Van Gogh] n'a cessé de tenir le discours de l'idéologie terrienne, artisanne et paysanne.⁵⁹ » (Notons toutefois que Derrida n'indique aucune référence précise, sinon les lettres à Théo dans leur ensemble.)

« Celui auquel on [*i.e.* Schapiro] rend son bien doit aussi être “homme des villes et de la grande ville”. Cela doit, à un moment donné, le fixer dans son essence, car, autrement, pourquoi n'aurait-il pas fait du paysan alors qu'il était en ville ? Comme si Van Gogh (...) ne pouvait peindre des souliers de paysan alors qu'il portait des souliers de ville⁶⁰ » (Ajoutons : comme s'il ne pouvait peindre ses propres souliers de ville *comme* (il aurait peint) des souliers de paysan.)

Pour Heidegger, tel que Derrida le relit, la paire de chaussures est un paradigme préalable à l'introduction du tableau de Van Gogh

« Au cours de cette interrogation sur le produit comme matière informée, l’exemple de la paire de chaussures survient au moins trois fois *avant et sans la moindre référence à une œuvre d’art*, qu’elle soit picturale ou autre.

(…) En tous les cas cet exemple se passe très bien, pendant de longues pages, de toute référence esthétique ou picturale. (…) Pour l’instant, la paire de chaussures est un paradigme.

(…) Au point où Heidegger propose de se tourner vers le tableau, il *ne s’intéresse donc pas* à l’œuvre, seulement à l’être-produit dont des chaussures — *n’importe lesquelles* — fournissent un exemple. (…) On ne peut [donc] attendre de lui une description du tableau *pour lui-même* ni par conséquent en critiquer l’impertinence.

(…) Ce n’est pas en tant que chaussures-*de-paysan*, mais en tant que produit ou en tant que chaussures *comme produit* que l’être-produit s’est manifesté.⁶¹ »

Cela peut être entendu. Mais alors comment l’œuvre, le tableau peuvent-ils disparaître (du discours, de la pensée, du champ de vision) si l’on admet aussi que :

« “c’est bien plus l’être-produit du produit qui arrive, proprement et *seulement par l’œuvre*, à son paraître”, [et que] ce paraître de l’être-produit n’aurait pas lieu dans un ailleurs que l’œuvre d’art pourrait, en y renvoyant, illustrer, [qu’]il a lieu *proprement (et seulement)* en elle.⁶² »

L’absence définitive du tableau, non pas son annexion par la pensée mais son défaut en elle, ne serait-elle pas à prendre comme la marque d’une impossibilité qui seule en respecte la singularité, qu’elle prémunit l’un (le tableau) et l’autre (la pensée) de toute prétention d’intervention, de traduction de l’un par l’autre (*cf.* Schaeffer⁶³), les préserve et en préserve l’irremplaçable, donc la singularité propre ? Cela reste une question, qui finalement n’affecte pas encore les *Souliers* : « l’ironie de leur patience est infinie⁶⁴ ».

(Endnotes)

1 : Martin Heidegger, *L’Origine de l’œuvre d’art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 15.

2 : *Op. cit.*, p. 13.

3 : « L’hypostase de l’origine (…) est l’autre face du pessimisme culturel. » Jean-Marie Schaeffer, *L’Art de l’âge moderne. L’esthétique et la philosophie de l’art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, p. 305.

4 : M. Heidegger, *op. cit.*, p. 17.

5 : « Il semble que la détermination de la chosité de la chose comme substance ayant des accidents corresponde à la vue naturelle que nous avons des choses. » M. Heidegger, *op. cit.*, p. 21.

6 : « Nous entendons claquer la porte de la maison, et n’entendons jamais des sensations acoustiques ou même des bruits purs. » *Op. cit.*, p. 24. Le concept d’intentionnalité phénoménologique trouve ici, implicitement, une parfaite illustration.

7 : *Op. cit.*, p. 25.

8 : *Op. cit.*, p. 26. Heidegger souligne.

9 : *Op. cit.*, p. 27.

10 : Ni, sans doute, l’exemple qu’il en donne, immédiatement après : « le produit, par exemple le produit “chaussures”, repose en lui-même comme la chose pure et simple… », p. 27-28.

11 : *Op. cit.*, p. 32.

12 : M. Heidegger, *op. cit.*, p. 32.

13 : *Ibid.*

14 : *Op. cit.*, pp. 33-37. Heidegger souligne.

15 : *Op. cit.*, p. 41.

16 : Jacques Derrida, *Restitutions, de la vérité en peinture*, in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978, p. 321.

FRED GUZDA

À CÔTÉ DE CES POMPES : HEIDEGGER VS SHAPIRO

17 : Intitulé *Schoenen met veters* (1886) dans le catalogue du Musée national Vincent Van Gogh d’Amsterdam.

18 : Jacques Darrjulat, *Cours rédigé en 2000 pour des étudiants de Licence (troisième année) de Paris IV : Notes de lecture*, consultable sur http://www.jdatriulat.net/Auteurs/Heidegger/HeideggerIndex.html.

19 : Meyer Schapiro, *L’Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d’une notation de Heidegger sur Van Gogh*, in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 353.

20 : *Op. cit.*, pp. 353-354. Confirmation par J.-M. Schaeffer *op. cit.*, p. 314.

21 : « (…) cette sphère de l’être qu’il a décrite avec un tel pathétique (…) », *Op. cit.*, p. 354.

22 : M. Schapiro, *op. cit.*, p. 355.

23 : *Ibid.*

24 : *Ibid.*

25 : *Op. cit.*, p. 356. Cité d’après *La Faim*, Club Français du Livre, 1950, trad. fr. G. Sautreau.

26 : M. Schapiro, *ibid.*

27 : « Si Schapiro a raison de reprocher à Heidegger d’être si peu attentif au contexte interne et externe du tableau (…), il aurait dû lui-même éviter une précipitation rigoureusement correspondante, symétrique, analogue : découper sans autre précaution une vingtaine de lignes dans le long essai de Heidegger, les arracher brutalement à leur cadre (…), en arrêter le mouvement puis les interpréter avec une tranquillité égale à celle de Heidegger faisant parler les “chaussures de paysan”. » J. Derrida, *op. cit.*, pp. 325.

28 : *Ibid.*

29 : *Op. cit.*, p. 357.

30 : *Ibid.*

31 : *Op. cit.*, p. 354.

32 : *Op. cit.*, p. 357.

33 : « Dans l’atelier, une paire de gros souliers ferrés, tout usés, maculés de boue ; il en fit une singulière nature morte. Je ne sais pourquoi, je flairais une histoire attachée à cette vieille relique, et je me hasardai un jour à lui demander s’il avait une raison pour conserver avec respect ce qu’on jette ordinairement à la hotte du chiffonnier.

— Mon père, dit-il, était pasteur, et je fis mes études théologiques pour suivre la vocation que, sur ses instances, je devais avoir. Jeune pasteur, je partis un beau matin, sans prévenir ma famille, pour aller en Belgique dans les usines prêcher l’Évangile (…). Ces chaussures, comme vous le voyez, ont bravement supporté les fatigues du voyage. » cité d’après J. de Rotonchamp, *Paul Gauguin, 1848-1903*, Paris, Crès, 1925, p. 53-54, *ibid.*

Si l’on retient l’aventure biographique, les souliers comme trace symbolique, on retrouve Schapiro ; si l’on s’attache à « ce qu’on jette ordinairement », à la fatigue et à la solidité, on retrouve Heidegger.

Jacques Darrjulat, de son côté, commente ainsi : « en ce sens, l’œuvre de Van Gogh ne renvoie nullement à une prétendue matinale clarté de l’Être, mais au contraire au sujet lui-même qui exprime ce qu’il y a de pathétique dans son existence en représentant ses vieilles chaussures usées. » J. Darrjulat, *Op. cit.* Encore une fois, une telle lecture postule une continuité transparente et réciproque du sujet, de l’expression, de la représentation et du tableau que rien n’assure, sinon la tranquille évidence d’une convention. Et n’évite pas le reproche, formulé dans *L’Origine de l’œuvre d’art*, du tableau réduit à « un objet susceptible de provoquer en nous Dieu sait quels “états d’âme” » M. Heidegger, *op. cit.*, p. 78.

34 : « Au marché aux puces, il avait acheté une paire de vieux souliers lourds, épais, des souliers de charretier, mais propres et cirés de frais. C’étaient de riches croquenots qui manquaient de fantaisie. Il les chaussa un après-midi qu’il pleuvait et partit en promenade le long des fortifications. Maculés de boue, ils devenaient intéressants », cité d’après François Gauzi, *L’autrec et son temps*, Perret, 1954, p. 31, *op. cit.*, pp. 359-360 ; « devenaient intéressants », c’est-à-dire devenaient personnels ou transfiguraienr leur perception commune ?

35 : Il ne s’agit pas, bien sûr, de faire ici droit à la description toujours discutable de Heidegger, encore moins de prétendre porter la parole de Van Gogh, mais seulement de signaler les présupposés et les lacunes du raisonnement de Schapiro.

36 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 356. À rapprocher des précisions de Heidegger :

« dans la peinture de Van Gogh, la vérité advient. Cela ne veut pas dire qu’un étant quelconque y est dépeint avec exactitude, mais que, dans le devenir-manifeste de l’être-produit des souliers, l’étant dans sa totalité, monde et terre en leur jeu réciproque, parviennent à l’éclosion. » M. Heidegger, *op. cit.*, p. 61.

37 : M. Schapiro, *op. cit.*, p. 354.

38 : « Ayant sous les yeux, pour soutenir l’attention et faciliter l’intuition, l’image d’un paire de chaussures, quelle qu’elle soit, de paysan ou non, peinte ou non, on pourrait y relever les mêmes traits : l’être-produit, l’utilité, l’appartenance à un mode et à la terre, au sens très déterminé que Heidegger reconnaît à ces deux mots qui n’intéressent pas Schapiro (…). Mais alors, pourquoi avoir choisi une peinture ? Pourquoi avoir explicité si lourdement ce qui tient à l’identification problématique de ces chaussures comme chaussures de paysan ? (…) Des chaussures vaguement dessinées à la craie au tableau auraient rendu le même service. » J. Derrida, *op. cit.*, pp. 354-355.

39 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 310.

40 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, note 35, p. 426.

41 : Hans Georg Gadamer, *Les Chemins de Heidegger*, Vrin, coll. Textes philosophiques, trad. fr. Jean Grondin, 2002, p. 100.

42 : Christian Dubois, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Seuil, coll. Points essais, 2000, pp. 251 et 253.

43 : M. Heidegger, *op. cit.*, pp. 14-15.

44 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 339.

45 : M. Heidegger, *De l’origine de l’œuvre d’art*, conférence de 1935, trad. fr. Emmanuel Martineau (hors commerce), Paris, Authentica, 1987, p. 59, note 7. Martineau souligne. Il faut noter que dans cette toute première version, la référence à Van Gogh et aux *Souliers* est totalement absente.

46 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 313.

47 : J. Derrida, *op. cit.*, respectivement p. 365 et pp. 404-405.

48 : Malheureusement, c’est l’exemple du temple qui fait office de référence, n’induisant par ailleurs aucune description : « l’œuvre-temple, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l’ouvert du monde de l’œuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c’est ainsi seulement qu’il devient roc. » M. Heidegger, *L’Origine de l’œuvre d’art*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, p. 49.

49 : J.-M. Schaeffer, *ibid.*

50 : « L’art est Histoire en ce sens essentiel qu’il fonde l’Histoire » M. Heidegger, *op. cit.*, p. 88. Sur l’historialité de l’art (et donc le dialogue avec Hegel dans la *Postface* de l’essai) qu’il ne saurait être question de traiter ici, voir par exemple la synthèse de C. Dubois, *op. cit.*, pp. 267-269, et les critiques de J.-M. Schaeffer (*L’art comme fondement historial et comme écart extatique*), *op. cit.*, pp. 315-320.

51 : M. Heidegger, *op. cit.*, p. 80.

52 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 296.

53 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 334.

54 : Derrida (*op. cit.*, p. 307) cite la note que Schapiro adjoint à la *Nature morte aux oranges et gants bleus* dans son ouvrage *Van Gogh*, Abrams, 1968, où l’on peut reconnaître, d’après lui, rien moins que l’esprit de Van Gogh dans le choix des objets lui appartenant (gants, pipe, blague à tabac…).

55 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 322.

56 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 324.

57 : J. Derrida, *op. cit.*, pp. 309-310. Derrida souligne.

58 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 313.

59 : J. Derrida, *op. cit.*, pp. 311-312.

60 : J. Derrida, *op. cit.*, pp. 417-418. Voir également le « rapport d’instruction » derridien (pp. 413-414), qui reprend et met en cause « l’évidence manifeste [qui] sonne comme un décret » dans la démonstration de Schapiro, ainsi que ses remarques sur l’identification non résolue du tableau (dont la responsabilité incombe à la seule désinvolture de Heidegger) qui modèrent cette évidence qui veut « dénier l’obscurité intrinsèque de la chose, (…) faire croire que c’est manifeste tout simplement parce que la preuve fera toujours défaut » et qui surtout concluent que « même si ces références étaient superposables et ne laissaient aucun doute quant à *ce* tableau (de la Faille n° 255), encore faudrait-il prouver 1. que toute paysannerie (si quelque chose de tel existait en matière de chaussures semblables) en était exclue, 2. que ces souliers étaient ceux de Van Gogh » (pp. 416-417). Le second point nous paraît moins déterminant et problématique que le premier.

61 : J. Derrida, *op. cit.*, respectivement pp. 338, 339, 342, 337. Derrida souligne.

62 : J. Derrida (citant Heidegger), *op. cit.*, p. 337. Nous soulignons.

63 : J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 330 et note 75.

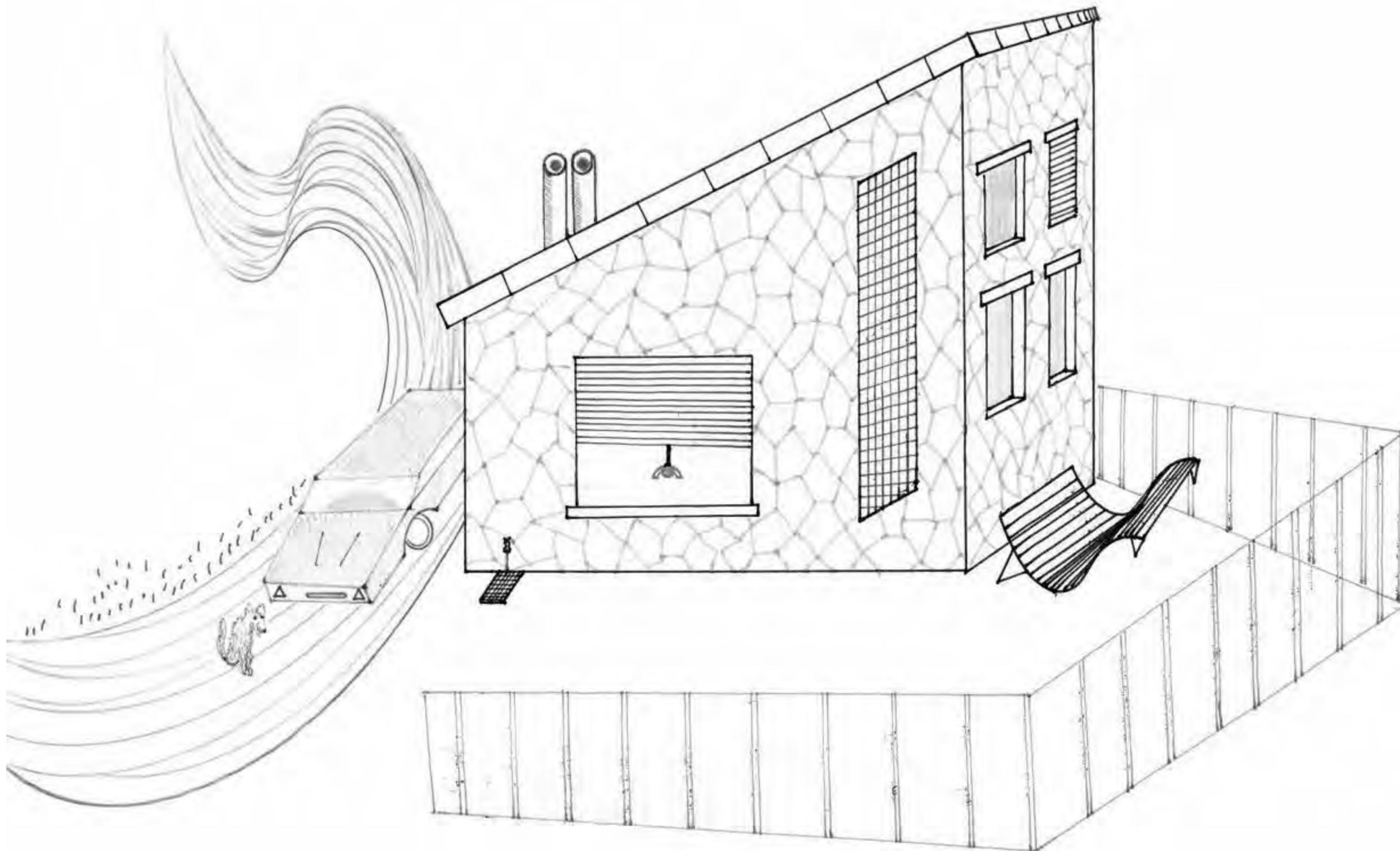
64 : J. Derrida, *op. cit.*, p. 321.

FRED GUZDA

À CÔTÉ DE CES POMPES : HEIDEGGER VS SHAPIRO


 Fred Gaillard - *Mélancolique*, hauteur 60 cm, résine, 2012 - http://fred-gaillard.com





LES SEPT SÉCRÉTIONS D'UNE FEMME L'OFFERT

CHRISTEL HACHE

UNE LEVÉE DE BOUCLERS.

Des pétales de chairs meurtries chargées de rosée. Une pisse légère, discrète. Un iris flamboyant aux aurores. Bon sang de bonsoir des étamines qui poudroient la surface du globe ! Une fine poussière et des filaments odorants. Foutre de merde ! Une capillarité exacerbée lui fout la chair de poule... À présent, Sens ! Déflore le Monde ! Suce la sueur du jour et de la nuit ! Effleure ! Du toucher.

Qui manque le toucher, manque l'abondance. Qui manque le lait des caresses, répand la sécheresse. On a longtemps cru que seule la femme avait un clitoris, quand certains n'en sont pas arrivés à penser qu'elle ne devait pas en avoir. Il eut fallu alors l'avilir, l'abolir, le retirer du corps si frêle de ces jeunes filles en fleur. Faire saigner le corps de ces jeunes filles qui saigneront comme femmes en abondance, telles la corne. Une virilité parfumée à l'orchidée sauvage. Traînée de poudre contre poudre de la traînée. Faire saigner le pistil. Guerre sanglante. Contraindre et atteindre l'organe érectile qui danse sous la peau. Un coquelicot que l'on arrache, un désert qui naît. Et ce tric-traque du silex qui entaille l'oreille. Oreille du monde qui n'entend que tumulte, lutte fratricide, égorgement du saillant pour que pierre qui roule n'accumule pas mousse. Mont de Vénus. Surface d'apparitions.

Mais nous nous sommes lourdement trompés, la femme n'a pas seulement un clitoris, elle en a plusieurs, tels des seuils, qui parcourent tout son corps. Et puis, l'homme, lui aussi, il a des clitoris, ça et là. Une glotte par-ci, un tympan par-là. Et puis des poils. Affolants. Et puis le corps lui-même, tel un roseau au vent, qui se laisse entraîner dans les courbes d'une brise. Une douce et agréable mouillure qui donne corps. Corps soumis au destin de la pluie. Une pluie de jouissance, une pluie de jouvence. Une fontaine d'éjaculat qui bat entre leurs corps, de lui à elle et de elle à lui. Autant de gouttes, autant de glottes qui gouttent aux chatolements, aux plissements, aux miroitements de la peau.

La peau du monde.

LA PEAU DU MONDE.

La peau du monde sent le clitoris, la peau du monde exhale le gland gainé. Toute proche, une sueur anale. Tout proche, un vent qui a traversé le corps. Une tête se penche, s'incline. Une lèvre plissée à l'horizon. Un œillet se pâme à la vue d'une lame. Cette langue s'étire comme la pointe acérée d'un couteau à cran d'arrêt. Elle lèche l'horizon. Le fondement de l'homme s'épanche alors brutalement sur la femme. Elle étouffe. Des glaires de son derrière érucitent entre ses dents. Elle lui demande pardon. Il lui demande sans nom. Elle se fait incisive. Elle a les crocs. Il la louve, elle le louvoie.

A présent, ses dents touchent l'horizon dans la langue du pardon. Elle s'infiltrer. Il pisse, dans l'incision, la couleur de la passion. Ses globes s'orbitent. Ses yeux lèchent l'émotion soudaine qui l'étreint, l'éreinte, le traîne, moribond. Elle mord, il bond. Elle bonde ses couilles, elles écarlagent. Et sous la pression intense de ses ongles elles donnent à voir chaque pore, chaque implantation de ses poils, jusqu'à ce que ses veines deviennent de petites violettes. Affolant. Ses dents coupent ardemment et violemment l'hymen de sa bite. Dit autrement, son prépuce. Car, oui, l'homme aussi a son hymen ! Il lui faut l'entailler. Il lui faut le couper. Il lui faut le violer. Religieusement ou non. Là, elle le lui fait païnement, à la dure. Oui, elle a la dent dure. Sa langue, elle, recueille, son flux et son influx. Influx nerveux, vif, purulent. Des spasmes, entre pleurs et chaleurs. Et flux de sangs, sanglots, sanglés à du foutre incandescent. Une vision de salive, d'écume bondissante. Un pacte. Circoncision.

Concision de la langue. Langue précise, incise entre le cercle de son cul et le cercle de ses couilles. Base et fondement. Base de sa bite et fondement de ses fèces. En termes plus scientifiques, nous pourrions en donner l'équation suivante : étant donné que la base et le fondement sont équivalents, nous pouvons écrire que Ca (base) et Ca (fondement) est égale aux fèces de sa bite. Autant dire qu'elle déguste, comme lui, la fiente de ses bourses : sur ses lèvres à elle et à lui lors d'un baiser originel. Orgie du Ca. Du capital humain.

HUMAIN.

Humer profondément l'humain n'est pas chose facile ! Sentez le ce morveux, qui chie, qui chiale, qui se régale ! Il se tape une salope d'étoile, qui le file avec ses doigts et qui, avec sa queue, fait la traînée ! « A star is born », a-t-il filmé, et de lui dire que repousser les bornes des étoiles, c'est, peut être, entamer en secret le rapt du printemps. Un coquelicot pousse sous la langue païenne de ses seins assassins. Coupez sa tige, vous verrez couler du lait. Ce petit lait du printemps qui pousse au bord du gland. Car depuis l'hiver glacial de ses dents, elle a fait du chemin. Et chemin faisant, elle en est au gland et à ses renflements. Elle titille alors la fente offerte et tendue de ce gland si puissant. Elle le cisèle, tel un Rodin. Elle le taille en levrette. Un bruissement rauque vient d'entre ses dents. Ses dents de lévrier, de chient-loup enragé. À qui ? De qui provient ce grondement sourd, tel le souffle du mourant, en ce terrible instant ? Elle est mordue de lui, il est mordu d'elle. Telle une fouine, tel un renard, ils se livrent un combat sanglant et humiliant, sans pitié. Bestialité, probablement. Mais bestialité ment. Le plus sûr chemin pour arriver à ce merdier, à ce fumier, à cet humus, ça a été la végétalité.

La végétalité de leur désir.

Comme nos ongles, ils sont à ce stade où ils tiennent et du minéral et du végétal. Tel le minéral il cristallise l'animal à l'extrême tension de l'agonie. Fossile, ils deviennent. Trace. Tout vivant passe par la trace. Et par la trace passe tout vivant. De notre vivant nous faisons traces par nos petites passes, nos impasses, nos passations. Nos sécrétions. Et au moment ultime de notre mort nous faisons trace de notre dernier souffle aux vents d'éternité. Passage par les airs. Passage par les anges de nos démons, de nos désirs. Désirs d'éternité qui poussent et s'éclatent comme fleurs à l'été. Ainsi la végétalité. Ainsi, elle est à lui, il est à elle. Comme fleur de granit, comme stèle de guépard. Ardents, ils sont chiendent et gueule de loup. Ils sont l'amour.

DEUX AMANTES.

Comme deux aimants, elles s'attirent réciproquement. Entre récits et quiproquo, un Procol Harum du tonnerre éclate au grand jour comme un zip de braguette défait dans la conquête. Et en un éclair, elles fondent en lave le ciment de leur rêve. Telluriques et visionnaires, elles conjuguent l'audace d'un Haroun Tazieff et d'un Hans Scharoun. Absolument organiques, elles s'érigent comme des orgues en parfaite Philharmonie. Fugue du temps présent. Elles sont. À fleur de peau.

Membrane poreuse.

De l'une à l'autre, dans un va-et-vient qui flirte avec la chaîne dorsale des os et le littoral de la peau, une matière molle, visqueuse, liquide, une caresse épicée aux effluves du Mékong. De l'une à l'autre, une matière épaisse, nuageuse, granuleuse, une fleur de nymphe au parfum de Vanille. De l'une à l'autre, une matière chaude, enveloppante, volatile, une lèvre au musc ambré de La Havane. La mangrove dans l'entre-cuisses, une forêt de désirs. Des lieux de passage. Un piercing si attendu.

Vis et râles.

Toucher le fond du trou. Prendre une vis. Visser le vice au plus profond du désir. Là, un élargisseur : un piercing porté dans l'intimité de son hôte. L'élargisseur, il sert à agrandir progressivement le diamètre du trou. Qui devient une auberge espagnole. Un hôtel de passe, un trou qui bouge. Un putain de bouge ! Trou sur trous, un sans-fond du fondement, un vide abyssal au sein des reins. Et en un tour de main, des râles. Une douleur au titane, froide et chirurgicale, s'introduit dans le conduit viscéral. Là, l'élargisseur fait son travail. Il écarte plus encore son petit trou, d'où elle pisse d'habitude, pour ouvrir la voie royale. Chemin de traverse qui de la pisse passe du con

ILS S'ONT.

Ils ont le Sexe dans la peau. Ils Sont la peau du sexe. Ils font corps. Ils sont fait de sexe mais toujours en excès. Ils excèdent le sens du sexe pour faire les sens de la peau. Ils déploient leurs corps comme le spectre déploie les couleurs de la lumière. Des peaux de lumière virevoltent dans le ciel comme autant de lucioles qui s'appellent « désirs ». Ils sont la demeure du Désir, ils sont l'Orgie.

L'esprit du Sexte.

Des regards se croisent en multiplexe. Devant une myriade DYEUX, ils se démembrent en Sexe à l'infini : membres télescopiques qui font tourner les têtes et se donnent à la Lune. Corpsexes, ils se déploient dans les rais du cul. Anus solaire. Cortextes, ils se font Gilles de Raie à coup de foutre. Lettres à poisson d'or. Accident alchimique. Ainsi, en utilisant la description quantique de la lumière, on voit que l'atome peut émettre un photon entre la tête et la queue : onde cor-pus-cul-aire. Le saut d'énergie se manifeste donc par une raie d'émission dans le spectre du Sexte. Alchimie des corps : ils se font or et hosties. Ils sont ces corps transfigurés, ces spectres organiques, ces monstres divins. Ils se font God-miche-et...

Nombre d'or.

Ils se prennent dans tous les sens. Ils sont la démesure. Ils ébranlent le sexe de chacun, se sucent jusqu'à la moelle et puis... et puis ils partent en couille. Alors, ils déconcent. Alors, elles évitent. Et puis, ils sont à nouveau là. Ils prennent toute la place. Ils prennent la route, ils pren-

au cul. Pousser le vice à la con-cul-pisse-sens, voilà l'ultime séance. Au plus profond des sens et du non-sens, un écran lacéré. Une vis pour voyeur, une canne télescopique qui se trame dans un film en lambeaux. Les trois trous, telles les perles d'un collier, sont pris sur le vif par le petit bout de la lorgnette. Un sexe entièrement glabre, qui sent encore la mousse à raser et la crème pour bébé, s'ouvre enfin au vice de l'infondé. Une percée de l'être. Qui file un mauvais coton. Infectes ! Le cul suinte la chaude pisse et le con sue à grosse goutte des caillots de sang à la merde effilée. Des vents battent la tempête sur un rivage désert où s'échouent des algues intestines.

Rencontre du troisième type.

Une attente interminable. Et pourtant, malgré la fragilité de la blessure, un doigt de velours fila la métaphore, s'insinua dans les plis de la nuit. Toucher l'intrus, c'est toucher à l'inconnu. Et l'inconnu se nomme Barbell. Barbell : il se compose d'une barre droite avec des boules à chaque extrémité, qui se dévissent, permettant de retirer le bijou. Barbell, un roi pour deux reines.

Le couronnement des ébats.

Couronnée par des cuisses d'une bottée magnifique, elle s'approche délicatement, à pas de velours, aussi féline que câline. En vue, son point de fuite. Une chatte rousse gainée de cuissardes en cuir noir lacé de trente six points dévoile son jeu. Un jeu coquin, espiegle, entre une patte aux griffes lissées d'un rouge sang et un minou peloté dans un string si blanc. Un coup de patte effleure les moustaches d'une toison, à présent, abondante. Un ronronnement se fait entendre à l'approche de la langue. Et d'un coup de patte plus vif, elle décalotte ce sexe charnu à la fente joliment dessinée. Là, un clitoris dardé dans son capuchon. La louve peut désormais dévorer son petit. Elle la diffame

ment la mer, ils prennent l'éther, et... et l'espace se courbe, les parallèles enfin se touchent. Ils. Elles. Ils partent au septième ciel, ailes forment une archipel. Illes sont à géométrie variable. Illes sont le sexe des anges. Illes sont en Nombre. Illes sont Le nombre. Nuées célestes aux chants subtiles. Subrepticement, l'or'ode, l'or'ode, l'or'ode. Orde à l'amour.

Alors Lâme se penche sur leur cas et s'éprend méchamment de leurs corps. Corps pluriel, à la Docteur Jekyll et Mister Hyde. Arme singulière, celle qui se trame, en ligne d'or-sale, dans le dos de leur charme. Ce charme, c'est ce corps tendu qui fait sorts, jusqu'à son dernier souffle. C'est ce sorps-dâme qui sue-souffle sur les larmes de la lame. Corps jaculatoires. Corps ventriculaires. Surgit alors une Horde, un trip-tiques qui suce ces corps jusqu'à ce que mort s'en suive. Ivresse du sang menstrueux. Hérotique.

Désir ar-dent et dessous hard-is, c'est de l'h-éros à la hache, de l'héroïne au carré. D'un coup, du sang coule, piqué au vif par ce vieux Démoniaque. Être hérotique, c'est être hérétique, héroïque et érotique à la foi : Peuple élu de l'Orgie. C'est être rot et tique, vampire et vanteur de l'amour à la fois : à la foi très hontique, à la foi très Hantique. Ills'ont eu sa peau. Els'ont eu sa tête. Être, ou ne pas être, telle n'est plus la question. Sade est le Spectre de Shakespeare. Sade est mort, vive le Divin Marquis ! Vive Hâmelet, Père de tous, de tous les corps possédés jusqu'à l'os ! Qu'il nous hante, nous signe à blanc ! Boléro

alors de la plus tendre manière. Un léger cliquetis humide s'insinue entre leurs lèvres. Elles s'embrassent, la langue de l'une venant bercer les petites lèvres de l'autre.

Le triangle des Bermudes.

Là où elles se perdent, s'abandonnent lascivement. Serpentes, elles semblent sortir d'une toile de maître, du Parmesan ou du Primitice. Corps en porcelaine blanc et noir qui se brisent dans la transe de leurs transformations. Maintenant, la langue se fait sentir au plus haut point d'intensité jusqu'à... jusqu'à ce que... jusqu'à Barbell. C'est par ce noble roi de leur désir lesbien qu'elles se font la part belle. C'est ainsi qu'elle glisse langoureusement de son bouton électrique à son bijou saphique. Du bout de la langue, elle lui touche le pipi. Là, elle caresse l'extrémité d'une boule. Lui roule une pelle et pousse soudainement sa chair intime pour dévoiler, derrière la boule, la petite barre qui se glisse dans les trous. Elle suçote le joujou. Elle la garrotte au cou. Une montée de sang. Le fond de l'air est rouge, ça leur monte à la tête ! Mises sous tension, les nerfs à vif, elles sont sur la même longueur d'ondes. Et de ce point ultime du plaisir, elles se font d'un coup la belle. Courbe exponentielle qui trace l'horizon. Horizon organique de la con-cul-pisse-sens, transe pathique des secrets orgasmiques. Dans ces corps féminins tendus à l'infini, un cœur bat, de l'unisson à l'oraison. L'ombre d'un battement qui sourd comme une basse continue. Un « Blue train » de John Coltrane, station couchée. Une atmosphère iodée. Une nuit d'été les recueille, échouées sur une plage, loin d'Antibes Juan-les-Pins.

de corps liés, flagellés, défigurés, décortiqués. Meurtris à mort. Ainsi l'Orgie rôde, entre Terre et Ciel. Et l'or-gît en l'Orgasme, pour l'Éternité.

CARPE DIEM.

Cueille le jour et cueille les saisons, prend la rose en silence, dès sa floraison. Alors, prie-la. Honore-la. Sens-la de tout ton être ! Tu l'effleures et lui fais les yeux doux. Elle te dit, les lèvres closes : « je, je suis sans pourquoi ». Tu la séduit, elle t'énigme. Faire l'œil de carpe à la rose a du piquant. Mais toujours garder à l'esprit que son charme prend sa source en eau trouble. Elle se lie aux herbes folles et se délie à grand coup de queue. Seul ÉROS a beau jeu de faire un tête-à-queue. Avec lui, c'est l'amour-monstre. Principe de chimère contre principe de raison. Coup de semonce avant la semence.

Coup de tonnerre, une menace surgit. Un lac. Il semble paisible, mais tout laisse présager qu'il y a là... qu'il y a là... une résolution démesurée. « Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution », tel est le chant de la carpe. Ce chant, un cri. Ça hurle. Sous la surface. ÇA HURLE. À la vie, à la mort. Des carpes, ça et là, virevoltent, se touchent, s'empoignent à tour de rôle. Un couple se détache. Et s'en-voit en l'air. Lui, un grand costaud aux allures de macho. Elle, une heureuse aux courbes plantureuses. Elle sent le

charme agir de ce beau ténébreux. Il s'approche d'elle et la tire violemment. Les yeux révoltés, elle se prend sur les flancs des coups de queue de dément. Convulsée, son corps se donne en pâmoison. C'est la moisson. Entre crainte et tremblements, elle s'offre ouvertement. Piqué au vif, il lui envoie la foudre. Des éclairs surgissent de l'eau. L'eau tremble de peur. Des ondes sismiques mettent à présent le feu au lac. Un feu de violence, un feu de jouissance. L'ambiance est chargée de laitance.

La voie lactée.

Des milliers et des milliers d'éclats irisent le lac en profondeur. Spectacle ahurissant. À en perdre la voix. À en perdre le souffle. Là, après les ébats, les débuts de la vie. Ça prend vie là où ça se bat ! Là, aussi, où ça se débat ! Début des hostilités ou début des pourparlers ? Luca a tranché. La peur de la splendeur s'empare du pêcheur, qui ne voit là que leurre et labeur : « Accouplé à la peur / comme le cri au crime / le cou engendre le couteau / et le Coupeur de têtes / suspendu entre ma tête et son corps / comme l'égorgeur à la gorge... »

Et le pêcheur a pêché.

Massacre dans le boudoir. Les os du carpe sert la main du destin. Le pêcheur s'exécute. Il lui serre le cou, à lui, le beau ténébreux, le coureur de jupon. Muet comme une carpe devant sa proie, il l'égorge devant sa belle, cette belle carpe dans la fleur de l'âge, qui tremble de frayeur. Les yeux révoltés, elle lui demande : « pourquoi ? » Et de lui répondre, comme il baille, que la beauté c'est les entrailles. Dans un geste, pour lui salutaire, il se résout sans peine, tel un fou sanguinaire, à lui couper le souffle, à lui prendre la vie. À lui, qui avait donné la vie à la voie lactée. À lui, qui voyait en elle, le souffle de la beauté. Elle était sa rose, à lui, qui s'est fait chair, terriblement chair. Ou plutôt cadavre. Ce beau mâle est maintenant là, déchu. Sur le bord du lac, la tête coupée du corps. Exposé au bourreau.

Ô cri du Christ-carpe !

Des amours éperdus, c'est la carpe en qui croire. Dressée en croix, à son corps défendant, elle se fait nature morte. Acéphale, elle est ainsi sacrée pour l'Éternité. Sa chère Marie pleure sa très chair rose. Faible est la chair, pour qui ne voit que le rose. Pâle copie de la rose. Elle, qui se donne à corps perdu en épines profilées, en pétales satinés, en couleurs débridées... en parfums sauvages. Faible est le pêcheur, pour qui l'amour traduit la peine, pour qui la chair n'est que mortelle. Que de folies !

Copuler, copuler, et encore copuler. C'est le mouvement de la vie. La carpe est en beauté, le lac est irisé, les corps transfigurés. Sauvez nos âmes, très chères carpes, le tableau n'est pas complet ! L'hôtel des vices est mutilé ? Pas pas, la Passion née, née à la nage, pas à la nécronage... au nécrophage... Ah la rage !... Ô Beauté !

§

DE PROFIL.

De fil en aiguille, il se fait perce-oreille. Un cri. Il devient femme-insecte. Il lui boucle l'oreille et se couple, s'accouple au bouton d'or. Il l'a boucle. Se découple. Il l'étreint. Ils s'attachent. Ils se traînent, s'étreignent et se donnent en catin. Le butin est le cri du matin. Matin du monde qui sourd au tympan de l'Église. Ils s'unissent à l'oraison. La raison en est qu'ils se prennent en destin, qu'ils se pren-

nent en otage : ouïr et jouir font leur mariage de noces. Nocés de sang et de cérumen. Nocés de cires.

Mémoire des corps.

Il lui butine le lobe de l'oreille comme il butine ses globes en sommeil. Entre chien et loup, il se donne à la nuit, quant à lui, il se glisse dans les plis. Il scrute son scrotum. Il l'envie. L'envie les prend. Ils se prennent à rêver, sous les auspices de la lune, de se faire chien et loup. La lune les y enjoint : ils devront hurler de la nuit au matin. Ils se piquent au jeu. Ils se niquent l'oreille. Et se mettent la barre en écoutant du Gainsbourg. Melody Nelson : « Au hasard des courants as-tu déjà touché / Ces lumineux coraux des côtes guinéennes / Où s'agitent en vain ces sorciers indigènes / Qui espèrent encore des avions brisés / N'ayant plus rien à perdre ni Dieu en qui croire / Afin qu'ils me rendent mes amours dérisoires / Moi, comme eux, j'ai prié les cargos de la nuit ».

Éros, magie des voix.

Ils entendent des voix, un indigène leur dit : « Il est déjà minuit ». Voix suave, voix sauvage. Une musique monte depuis leur tripe comme la trique depuis la nique. L'ambiance, danse de leurs corps, prend alors des volumes et des volutes inattendues. Ambiance épaisse, étrange et saisissante. Ambiance phallique et électrique qui, comme la guitare d'Hendrix, jette des sorts. Ils se jettent à corps perdu dans le clitoris de la nuit. Ils ont l'oreille fine. Ils sont la fine fleur de l'amour gai. De l'amour geai. Jet de sperme sifflant, giflant, qui zèbre leurs profils. Profils de tueur et de sale flic, profils de mélomane.

Mélodrame.

Ils déchirent la nuit. Comme une furie, il lui jette un sort, comme un furieux, il la lui sort. Sa queue. Il l'attrape. Il se joue de lui. Possédé, il le saillit. Avec rage, bave et entrave, il lui transperce de nouveau l'oreille à coup de queue. Il tressaillit. Il jouit à l'ouïe du cri. Il bande comme un fou. Comme un fou de billard, il joue des bandes. Il n'en finit pas de débouler puissamment, avec sa queue entre les mains, dans son oreille meurtrie. Il se le prend dans la face en chien de fusil. Il se l'enfile, boule après boule, dans le tympan. Il le lui boxe, lui met deux bonnes droites, un crochet gauche et un bel uppercut. Il l'assourdit littéralement de coups. Coups de queue, coups de feu à bout portant, il lui explose le gland à coup de gland. Comme deux glands, il s'enchènent aux racines de l'amour et se déchaînent à l'unisson. Ils grognent, couinent, enfouissent leurs gueules de con dans leurs poils de mâles, comme deux chattes en chaleur. Ils déflorent, avec leur groin, l'humus de la forêt. Un vent dilatant tous les anus du monde souffle le martyr : une destinée. Une folie. Le pavillon est en berne. Un port pour deux porcs. Une destination. Deux en un narcotique. Deux corps sonores qui s'unissent à la vie, à la mort. Un destin érotique.

Un Requiem de Fauré.

§

JOLIES POULPÉES.

L'été bat son plein. La Côte d'Azur étincelle au soleil. Lisa se donne à la Méditerranée. Elle s'y adonne éperdument. Là, langoureusement, elle déploie son corps. Les bras et les jambes en croix, elle est en Majesté. C'est ainsi, attendrie par sa jeunesse, qu'une charmante poulpée s'approche de cette divine enfant. Ses cheveux blonds, ondulés, caressent la surface de la mer. Ses bras dessinent les

vagues et les contours de sa nuque. L'une sent l'autre, qui ne la voit pas venir. L'autre sans l'une, c'est la Terre sans la Lune. Et quand la Lune s'en mêle, l'autre montre les crocs. Mordante, bandante, la pieuvre se présente masquée : derrière un loup d'encre noire, elle devient Louve basse. Lupus, elle se fait putain. Lovée, elle se prend un bain. Dans ce berceau des Dieux grecs et romains : un Lupanar exorbitant.

Les Perroquets de Mer.

Brillant de mille feux, ils enchantent l'Empédocle. Ils sont ces monstres marins dont le Harem s'étend par monts et merveilles. Très en beauté, les yeux fardés, le rouge à lèvres au bec, ils se livrent à leur moitié. Séducteurs, ils sont équivoques. Voire, violents. Les plus dangereux portent des anneaux bleus. Leurs danses fascinent, pétrifient : leurs huit bras, tentaculaires et pourvus de mille et une ventouses, enveloppent leur proie d'une étoffe charnelle, flasque et couverte de grains de beauté ou de petites mouches, de petites cornes sensuelles, parfois même, de pustules à caractère érotique. Toujours sibyllins, leurs contours sont incertains. La seule chose dont on est sûr, c'est qu'ils sont entièrement mou, hormis un bec, qui se dissimule à la vue. Il s'agit d'une bouche, qui s'ouvre entre leurs bras. Une paire de mandibules cornées, en forme de bec de perroquet.

Ledentu Le phare.

C'est à coup de zaoum insistant et incisif que Polypous exprime ses folles envies. Envies transrationnelles. Envies furieuses, sadiques. Il a le cuir dur, le latex éclatant, le pénis en feu. Phosphorescent, il souligne les formes de sa bien-aimée. Magicien, il fait des pieds et des mains pour épouser la cicatrice du pénis orphelin de l'eunuque ou le capuchon dardé d'une fine fente imberbe que lui propose le corps à peine formé de Lisa. Épouser les corps pour les pousser à leur extrême limite, les épouser pour en jouir jusqu'au sang : Lisa sanguinaria ! Il est l'un de ces Sorciers de la mer, Pirates ou têtes de Maure, qui se font Sanguinaires : épouser l'Infini, c'est coucher avec le Soleil sous le signe de Cybèle.

Le baiser du Tueur.

Soudain il se glisse entre ses cuisses. Il l'attouche. Elle se fait prendre. Ardemment mais voluptueusement. Par une tentacule. Elle est touchée par l'extrémité de son bras qui la titille prestement. Elle se débat. Et dans un geste désespéré, elle lui arrache un bras. Mais, comme par enchantement, un bras manque et il repousse aussitôt ! Tout émoussillé, il prend alors l'apparence d'un poisson-lion : pour rugir de plaisir. Et la mord hardiment. À présent, de son bras très tendu, sort une verge qui entrouvre délicatement les lèvres de sa vulve. Défaite de tout remord, elle prend son pied avec son bras. Sa verge, pleine de bravoure, pénètre plus encore. Toutes excitées, elles sont nerveuses : elle, cette verge, elle, cette vierge. Elle s'abandonne et susurre amoureuxment : « Polypous ». Plusieurs fois, elle prend ses pieds à son cou. Plusieurs fois, elle prend son pied à ses coups. Il l'enlace lascivement. Elle l'embrasse. Il l'emporte. Au plus profond du Plaisir. Déflorée par la Faune, pour le meilleur et pour le pire. Elle git depuis avec les Dieux. Vingt mille lieux sous les mers.

§



LES HASARDS DE L'AMOUR.

« Faites vos jeux... les jeux sont faits ! » Et c'est là que la roue tourne. Et c'est vrai que ça retourne ! « Rien ne va plus ! » Elle se joue d'eux, déploie ses parures, ses charmes ambigus, ses pulsions faméliques. Elle sort ses griffes. De la nuit, on entend : « rouge, pair et manque ». Pour l'un d'eux, ça se passe mal. Il voit noir. Il a pas de cul ! Ça lui fait mal. Ça le fait mâle. Lui comme tous les autres, en attente du croupier. Tous, ils sont offerts. Tous, ils lui sont chers. On les appelle : « les culs béants ». Ils ont la croupe à l'air.

Tirer le gros lot.

Tirer par les grelots pour s'en prendre plein le dos. Et grelotter d'ivresse, été comme hiver. Là, ils se postent. Comme des boîtes aux lettres. Ils espèrent tous être tirés au sort... et que ça passe comme une lettre à la poste. Lui, c'est le facteur des amours monstres : de lui, ils espèrent tous la démonstration. De force. Enivrés, la roue leur fait tourner la tête. Dans une odeur de stupre et de sueur, ils deviennent tous, les uns après les autres, complètement timbrés. Et se font prendre le cul à la volée. À chaque tournée, ils se prennent des volées. Et il faut les croire : il y va dare-dare.

Dard-dard.

Il en a une, que tous envient. Et ils en ont une envie folle. Il a une pine absolument hors-norme. Énorme. Démesurée. Une queue a vous faire pâlir une jument. Ils sont tous blêmes. Et la bohème... Il les lie tous et leur lit la ligne de l'arrière-train. Tous, ils croient au grand dessein : destin et intestin. Tels sont les mots d'ordre : « destin et intestin ». Et c'est pour cela qu'ils lui sont tant fidèles. Ils aiment l'épine, ses égratignures et ses blessures. Ils aiment offrir leur rose au destin de sa main. Ils s'évalent comme des pétales. Lui, il empale. Certains détalent. C'est l'évalage. De ses vertus. Et de leurs vices. Il est viscéral quand, eux, ont l'intestin grêle. Juste avant le râle. Après, ils sont tous fiers : ils peuvent, sans crainte, se faire prendre de poing ferme.

Langue-Lee.

Les uns après les autres, ils font couple... et se découpent, se décuplent. Ils en ont plein la vue. C'est du grand art ! Vue panoramique sur des reliefs magnifiques. Un paysage échanéré. Une lumière teintée, limite endolorie. Sodomites, ils aiment les dolomites. Le grand air destinal : « Il y a une certaine beauté dans l'état d'attente amoureuse. L'amour est comme la montagne du film. Il faut grimper, encore et encore, pour l'atteindre. » Grimper. Se faire grimper. Atteindre le nirvana. Être en transe, en nage et en rage. À en avoir la voix cassée, délabrée... à la Kurt Cobain. Ambiance grunge.

Dans une grange.

Là, un ring composé d'un cercle d'hommes. Une ampoule éclaire faiblement la pièce. Un homme dirige la manœuvre du haut d'une chaise d'arbitre de tennis. Il prend ses distances avant de les mettre en joug pour les tirer comme des lapins. D'autres regardent en attendant. Comme des chiennes en chaleur. Ou sont là pour voir, pour s'exciter... pour bander comme des chiens. Chiens et chiennes comme une horde de hyènes, comme des loups affamés. Tous, ils veulent être absolument diffamés. Avilis. Le vit en tire-bouchon, le cul en entonnoir. Ils attendent leur tour. Que la roue tourne. Attelés comme des bêtes, ils sont accros. Darkroom pour une partie de campagne. Tripalium tremens.

Attachés les uns les autres par des barres de fer, ils sont ces animaux domestiques que le maréchal-ferrant attendait au tournant : il faut les écarteler, les passer au fer rouge. Certains nommaient cette ferme : « le Moulin Rouge ». Ils passaient à la roue, ils étaient roués de coup... et plus ils étaient roués de coups, de coups de queue et de coups de cravache, et plus ils l'aimaient. Ils composaient un cercle parfait et étaient, comme à la traite des vaches, à la queue leu-leu. Ils attendaient leur tour. Ils étaient cassés en deux, courbés l'échine pour livrer leur cul en pâture. Lui savourait. Il en faisait son petit lait. En effet, tous beuglaient, tous déchargeaient. Ils déliraient, exténués. Ils avaient les fesses bleus et sang. Ils étaient hommes de rang. Une campagne de luxure en plein champ de bataille. Du luxe.

En bons soldats, tous, aux ordres, ils se pressaient. Tous ils se branlaient. Le cul en feu, la queue en flamme. Ils avaient le diable au corps. Ils avaient le corps pressé comme des citrons. Ils donnaient beaucoup de jus. Ils jouaient des bourses. Lui faisait monter les enchères. Eux faisaient la roue comme des paons. Lui jouait à la bourse et se remplumait à chaque coup. Eux aimaient la roulette russe. C'était toute leur fortune.

Fortunata.

Il s'appelait Fortunata. Et il avait un beau capital. Son bien : sa pine. Ses mâles : l'épine. Ils étaient sa monture, lui, leur Maître-étalon. Il leur bottait le cul à coup de talon. Et ils en redemandaient. « Que la roue tourne », répétaient-ils en chœur, tels des marins, tels des galériens à chaque coup de rame. Et ils avaient le cœur à l'ouvrage. Il faut dire que leur cul battait la chamade. Ils s'en prenaient des vertes et des pas mûres. Il leur en faisait voir de toutes les couleurs. « Faites vos jeux... » Et il se mettait en position. Car il tournait la grande roue, cette grande plate-forme posée sur un roulement à bille. Et tous ces hommes tournaient comme des trous qui attendaient la boule. Et lui se tenait, comme un maître de cérémonie, en un point fixe. Habillé comme un chef, la queue dressée sortait de sa braguette. Elle est la baguette tant désirée, l'étalon du hasard. Tous à poil, nus comme des vers, et lui tiré à quatre épingles. Son bâton frottait chaque cul autant de fois que la roue tournait. Et puis, il y avait le verdict : le chanceux. « Les jeux sont faits ! » Un gros calibre tient alors en respect une croupe ouvertement soumise. L'élan de la roue avait dicté la ligne de conduite. Ce sera celui-là. « Rien ne va plus... » Il se fera planter. Il se fera tailler. Il le limera. Et il l'aimera. Et il exultera. Car ils satyrent comme des fous. Réciproquement. Un mec complètement défroqué d'un côté, et de l'autre, Fortunata, ce trans au gode-ceinture démesuré. Entre eux, le démon : Culpidon.

Une liqueur de renom.

Cette liqueur porte un nom : Culpidon. Appréciée dans le monde entier, un secret court autour de sa fabrication. Un savoir-faire, dit-on, inégalé. Cette liqueur provient de l'épine blanche que l'on extrait de gros glands. Tout le jus de ces hommes, pris par le cul, à la chaîne et tiré au hasard, sont la substantifique moelle de cette exquise liqueur. Tout ce jus de jouissance s'écoulait avec aisance au centre de la roue par de petites rigoles. Un filet de foutre onctueux était alors distillé. Un savant mélange demandé à être composé par un nez, tel un parfum, tel un champagne de grande renommée. Cette liqueur nous surprend car, à chaque gorgée, sans que l'on sache à

quoi l'on se délecte, les yeux fermés, c'est la pleine saveur d'une bite dégorgée. Il y a là un concentré de crimes et de châtements qui donne à cette liqueur un arôme sans pareil : une saveur de tous les excès. Un filet de silence épaissit le fond de chaque gorge. Un souffle de volupté qui étire de la tête aux pieds. On le sent passer. C'est un ange. Un Éros doux-amer qui vous donne le frisson. Des bruissements d'ailes dégagent l'horizon. La nuit s'éclaircit. Une chouette hulule. Qui s'accompagne soudain d'un hurlement, au loin. Et la lune, à pleine dent. Et les corps, sauvagement.

Je
préfère
ne pas être
consommée
trop vite

MÉLANIE LECOINTE,
ENTRETIEN AVEC ALAIN COULANGE

Depuis Brancusi, une pléthore de positionnements et de postures ont irrigué la production sculpturale : dévotion aux formes primitives d'exécution artisanale, croyance moderniste en la spécificité des matériaux, appréhension de l'objet sculptural comme emblème, jusqu'aux tentatives de concurrencer les produits industriels. Ton travail appartient-il à cet univers ?

J'aime qu'une sculpture soit un objet. Ça lui donne un côté vraiment moins prétentieux. La céramique moulée m'a permis de prendre cette voie. J'aime l'idée qu'une œuvre d'art, plutôt que de croupir seule, intouchable et inaccessible entre les quatre murs d'un musée ou de n'importe quel autre espace d'exposition, soit installée sur une table basse, une bibliothèque ou une étagère, reniflée par le chien, tripotée par les enfants et la grand-mère. C'est pour ça que je fais de l'art, pour que ça soit expérimenté par un maximum d'êtres humains. J'aspire vraiment à ce que les gens s'emparent des choses qui me sortent des mains. Mais le système économique qui s'est construit tout autour de l'art ne rend pas ce processus facile.

Brancusi admettait l'égalité – voire la supériorité – esthétique d'une pièce industrielle sur un objet artisanal. Le ready-made de Marcel Duchamp, s'il n'a clos le débat, a imposé l'objet manufacturé comme norme d'évaluation de tout objet artistique, a minima comme critère. Ta démarche prend-elle en compte ces données, cette histoire ?

L'objet industriel n'est supérieur à l'objet artisanal que s'il sert une juste cause et inversement : l'objet artisanal n'est supérieur à l'objet industriel que s'il sert une juste cause. Celle du marché ne me semble pas être une cause honorable. Je suis artisan et j'aime m'emparer de la technique. J'aime disposer de gestes anciens comme le vitrail ou la céramique qui me donnent le sentiment de ne pas être continuellement en rupture avec l'histoire. Au contraire de ce qui se produit dans toute une partie de l'art contemporain, aujourd'hui, qui ignore tout simplement cette histoire. Un objet industriel est technologiquement supérieur à un objet artisanal. Il soulage de la technique. Mais ce n'est pas pour autant qu'il est meilleur. On préfère de loin manger un gâteau fait maison qu'un gâteau produit à l'usine et qui a fait 1500 km avant d'arriver dans notre assiette. L'industrie aurait pu permettre de contenir tout le monde, de faire de la qualité en quantité. Mais ça n'est pas le cas. Nous surproduisons de la nourriture, mais les gens sont malades ou meurent de faim et la terre est détruite, nous surproduisons aussi de l'art et des artistes, mais c'est quand même souvent mauvais et rétrograde, les musées sont chers, et l'art n'accède pas aux gens. L'industrie, si elle n'était pas au service de ce capitalisme monstrueux, aurait pu s'élever très largement au-dessus de l'artisanat. Ce qu'il faut, c'est que l'artisanat et l'industrie se mettent en route ensemble contre le capitalisme. Je n'ai pas d'usine à ma disposition, mais je sais faire des gâteaux.

Dans le panorama d'aujourd'hui, objets trouvés et objets manufacturés alternent ou s'hybrident. L'hybridation est une manière de réaction (au sens d'une riposte), une réplique à l'idée schématique, déceptive, selon laquelle les choses sont découpées à l'avance, ne sont que des objets. Ta réflexion s'inscrit-elle dans cette hérédité, en particulier ta tronçonneuse en faïence ?

Oui, très certainement ! Mais plutôt que de parler d'hybridation, parlons de collage. Il y a eu une vague de « l'hybride » en art ces derniers temps, une sorte de tendance très « mode », comme si l'hybridation n'avait jamais eu lieu auparavant et que c'était une invention ! Si je préfère parler de collage, c'est qu'il me semble que dans la notion de collage, il y a comme une place toute prête pour les hasards heureux. Le terme d'hybridation me fait vraiment penser aux manipulations génétiques, au clonage et autres choses bizarres et amORALES de la science. Le collage, c'est vraiment plus simple, et on peut parler de *What the fuck is that ?!* qui pour moi est l'exemple typique du collage par le hasard heureux. Il y avait là le buste d'une Barbie et là un poulet en plastique. Les choses allaient de soi, le buste se calait parfaitement sur le poulet, Barbie avait toujours l'air aussi conne et monstrueuse.

La Tronçonneuse ressemble, à s'y méprendre, à une tronçonneuse. Elle en imite la forme, les dimensions, les couleurs. Le processus pourrait être celui d'une absorption, mieux d'une « intussusception » (l'intussusception désigne en physiologie le mode d'accroissement d'un organisme par la pénétration et l'incorporation d'éléments empruntés au monde extérieur). Cette corrélation a-t-elle un sens pour toi ?

Oui bien sûr, la *Tronçonneuse* est un objet nourri par la faïence, nourri par l'émail, nourri par le décor. Ce sont des choses qui viennent en positif, dans un processus additionnel, qui s'ajoutent à l'objet. La *Tronçonneuse* n'a pas subi d'épuration, ni de filtration. J'ai au contraire voulu l'augmenter en rapprochant les traits qui me sautaient aux yeux : c'était évident un objet décoratif à la mécanique obsolète.

La mimésis est en l'occurrence appropriation : l'œuvre imite l'outil qui imite l'œuvre. La *Tronçonneuse* est un portrait plutôt conforme à l'original. L'objet, comme dans la sculpture grecque, semble avoir été jeté dans l'argile pour en constituer le moule. Il en résulte une imitation que l'on peut qualifier de pure, tant le fini de l'objet est rudimentaire à proportion qu'il paraît sophistiqué. Techniquement, comment as-tu conçu et réalisé cet objet ?

Pour *8 Tronçonneuses*, j'ai utilisé une tronçonneuse réelle que j'ai démontée entièrement pour en mouler chaque partie. Il ne s'agissait pas de faire quelque chose qui ressemble à une tronçonneuse mais plutôt d'utiliser une tronçonneuse comme matrice et la dupliquer. L'argile a un caractère primitif, c'est une matière première archaïque. Il s'est trouvé que l'argile en question était de la faïence, ce qui tombait vraiment bien, car la faïence est une argile de vaisselle, de vases et de soupières, c'est précisément l'argile des industries et des manufactures. Ce n'est pas le grès grossier et brut, ce n'est pas non plus la porcelaine fine et luxueuse. On trouve la faïence généralement dans les cuisines, sur les cheminées ou les rebords de fenêtre.

Pour moi, la Tronçonneuse est une fiction. Au même titre que L'Arrache-cœur, l'épée de Khaine ou la lanterne magique de Faust, peut-on l'inscrire dans la Liste d'objets de fiction où sont inventoriées diverses entités imaginaires et magiques, ou dans la Liste d'objets légendaires et sacrés qui énumère les artefacts du domaine des légendes, des religions et de la mythologie ?

Oui, *8 Tronçonneuses* est une fiction. C'est une petite armée, capable de reproduire et de porter, chacune et toutes et en même temps, la même intention. J'ai réalisé les tronçonneuses à Desvres, une petite commune du Pas-de-Calais. Et pour tout dire, j'étais plongée, à l'époque, dans une étude des saintes martyres régionales. En me baladant sur la place du village, je suis tombée sur deux vitrines pleines de tronçonneuses. J'ai vu ces objets comme si je les voyais pour la première fois. Elles m'ont semblé chargées d'une cruauté anachronique.

Ton « iconoclastie » s'exerce sur d'autres supports, le vitrail par exemple, dont la technique correspond à ta formation initiale. Comment abordes-tu cette pratique ?

J'utilise le vitrail exactement de la même manière que la vidéo, le dessin ou la céramique. Le vitrail est une succession de gestes qui doivent conduire à un objet ou une action qui soit vecteur de sens esthétique. Concevoir un vitrail, c'est exactement comme concevoir un film, une performance ou une installation. On fait de nombreux schémas, croquis, esquisses, on essaie d'organiser les étapes et l'enchaînement des gestes pour réussir à emprunter la voie de nos intentions. Le vitrail est malheureusement trop souvent assimilé à une lourdeur technique. Mais la technique n'a aucune espèce d'importance. Les artisans et maîtres d'art se sont accaparés les images et l'objet du vitrail, ils ont voulu garder comme le secret d'une alchimie les gestes et les recettes qui y sont associés, mais nous savons très bien que l'artisanat pompeux, catholique et bourgeois, n'a plus grand chose à dire à notre monde. L'art sacré ne fait rien de bien intéressant en ce moment. Ce qui compte vraiment, c'est qu'un vitrail soit le support de nos intentions, de nos désirs, de nos pensées, exactement comme l'est n'importe quel autre acte artistique.

Te reconnais-tu dans cette déclaration programmatique d'Eva Hesse : « Rester légère – construire lentement » ?

Un certain monde de l'art entretient aujourd'hui une cadence qui est celle du succès et de la starification. La production doit suivre la mesure des transactions. Cela monte et descend aussitôt. La plupart des gens ne connaissent de l'art que ce que les médias, les institutions et le marché veulent bien en faire. J'essaie d'être attentive au rythme sur lequel se construit mon travail, car c'est tout à fait autre chose, c'est un mouvement à découvrir constamment et à maintenir. Et même si cela ne garantit rien, je préfère ne pas être consommée trop vite.

Décembre 2011 - janvier 2012



Mélanie Lecoïnte - Les domestiques et le poulet vert : *Psyché*, 107 x 47 cm, Vitrail, 2011 - <http://melanielecoïnte.eu>

A



B



Arnaud Cohen

MÉCANISMES DE LA CONTESTATION

JULIE CRENN

Qu'est-ce que le destin, si ce n'est la densité de l'enfance ?
Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino* (1922)

Depuis les années 1990, Arnaud Cohen (né en 1968 à Paris), artiste autodidacte, construit un répertoire visuel s'attachant non seulement à une production de sens, mais aussi à une déconstruction du système consumériste annihilant et déshumanisant. À travers une pratique protéiforme incluant le collage, la sculpture et l'installation, allant du petit format jusqu'au monumental, il nous amène à penser notre temps via un

détournement, critique et malicieux, d'un imaginaire collectif qui s'est élaboré sur les bases d'une société de consommation dévorante.

Jeune il se rêvait archéologue, un métier en adéquation avec son esprit de conservation, de stimulation de la mémoire, personnelle comme collective. Détourné de son but, il s'est essayé aux arcanes du marché de l'art. Un monde qu'il va quitter pour donner corps à ses créations. En effet, depuis son enfance, Arnaud Cohen collectionne, conserve et colle les fragments de son histoire : ses rencontres, des instants précieux et des impressions qu'il se doit de ne jamais oublier. Il se sent responsable de sa mémoire, de son histoire, où chaque bribe, moment et individu est inoubliables. « Tout ce qui avait compté pour moi, je ne supportais pas que mon cerveau, par un

mécanisme implacable, l'efface. J'avais décidé de résister, et ces pense-bêtes étaient là pour ça »¹. Les collages sur les murs de sa chambre l'ont amené à une réflexion sur l'image et l'objet en élaborant des associations inédites. Du récit personnel il va se diriger vers une imagerie standardisée, populaire et éphémère. En effet, dans les années 1990, il commence par arracher des affiches érotiques placardées dans les rues et procède à un renouvellement visuel. Il entame un processus plastique à partir d'images temporaires, amenées à disparaître pour être remplacées par d'autres images périssables. L'artiste court l'immédiateté de ces images consommables pour en extraire le discours ambiant, le contexte social, politique et économique.



A- NICOLAS LE MOIGNE
GAÏA, 2009
Édition de 24 ex.
Argile émaillé
ø 44 H 10 cm
Pièces nominatives et signées
Photo: Federico Bernardi, courtesy NextLevel Galerie

B- LES SISMO
VISAGE AU GRAIN DE BEAUTÉ #1, 2012
Série Pots Sensibles
Falcone émaillée et teinte dans la masse, finition émail blanc avec craquelures et projections d'oxydes, pythons, cheveux et plumes
Hauteur max. 35 cm
Pièce unique réalisée en collaboration avec la céramiste Anne Laporte
Photo: Florian Kleinleiss, courtesy NextLevel Galerie

C- PHILIPPE MALOUIN
DERVISH LAMP, 2008
Édition non limitée, sur commande
Ventilateur, structure en métal, pmma, 300 bandes de feutre
Hauteur 100 cm, Diamètre 25 cm
Photo: Bas van der Wal, courtesy NextLevel galerie

SIGNES DÉSIGNIFIÉS

Progressivement il quitte le collage bidimensionnel au profit d'une pratique sculptée. Il entretient un rapport intense avec les objets, qu'il sélectionne et s'approprie, afin de délivrer des interprétations allant à l'encontre de l'objet en lui-même. Son répertoire iconographique est constitué de formes récurrentes : avion, bouteille de Coca-Cola®, nain, revolver, bras, jouets. Des objets sériels produits de manière industrielle, exportables, importables, consommables. Des objets auxquels il va chaque fois donner du sens, une histoire et une portée critique. Ainsi une bouteille de Coca-Cola® est attaquée par deux avions (*The Kiss* – 2008). L'œuvre est polysémique, elle peut être une représentation symbolique de Saint-Sébastien criblé de flèches ou une œuvre critique à l'encontre des conséquences du capitalisme puisque l'association des deux objets peut être lue comme un croisement entre les attaques du 11 septembre 2001 et le géant du marketing. A priori rien ne lie les deux éléments, l'un, l'événement terroriste qui a traumatisé le monde entier (un sujet peu représenté car encore tabou) ; l'autre, un objet de l'hyperconsommation symbole d'une globalisation écrasante. Grâce à l'utilisation de « raccourcis percutants », les deux icônes ouvrent des lectures et interprétations universelles, car compréhensibles par tous, par-delà les cultures². C'est justement sur ce registre global qu'Arnaud Cohen s'appuie. Les objets, reproduits à différentes échelles ou bien à peine détournés, s'inscrivent dans nos quotidiens et nos rapports, conscients ou inconscients, à l'image : médiatique, publicitaire, artistique, religieuse. Il affirme :

Si le sens est primordial, le partage de ce sens l'est tout autant. C'est pour ça qu'il est si important pour moi d'utiliser les lettres de l'alphabet populaire. J'offre ainsi un premier niveau de lecture, sans jamais renoncer à partager d'avantage avec qui s'en donne la peine ou les moyens. Ainsi mon Big Red Kiss est bien sur une allégorie du 11 Septembre, America Under Attack, un Pearl Harbor vertical du capitalisme, mais c'est aussi un Saint Sébastien, un Christ en croix, le marché mondial victime des outils de la mondialisation, le télescope de deux œuvres de Dali, (sa bouche de May West et son Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade une seconde avant l'éveil), l'assassinat du père, qu'il soit Warhol ou Koons, et plein d'autres choses encore : savez-vous qu'il faut jusqu'à 9 litres d'eau pour produire un litre de Coca-Cola ? À quoi selon vous devraient ressembler les guerres du XXI^e siècle ?

Il formule une critique acerbe et engagée à l'encontre du monde de l'art, et plus particulièrement le spectacle de l'art : lisse, attrayant et marchand. Son expérience dans le marché de l'art et son passage par les cabinets de stratégie américains, lui ont donné les clés pour déjouer, et se jouer, des stratégies commerciales générées par le spectacle de l'art. Des stratégies qu'il s'est appropriées pour délivrer ses propres messages à l'instar de deux pièces en néon ironiquement intitulées *Pay Now, Buy Later* (2011) et *Tout Doit Disparaître* (2011). Elles témoignent du caractère souvent superficiel et mercantile du marché de l'art qui a tendance à mettre en avant la forme au détriment du fond. Le choix du néon correspond également à une critique de l'omniprésence des œuvres en néon depuis les années 1990. Installées dans les vitrines de la galerie Laure Roynette, les néons renvoient à la sphère

commerciale (typographie, couleurs) d'où sont eux-mêmes extraits les slogans incitant à une consommation aveuglante. Mais ils renvoient aussi aux années 1930 et à la période d'hyperinflation qui a mené l'Allemagne en crise à se donner au nazisme. Depuis 2005, sous le nom de Jean-Paul Raynaud (J.P.R.), Arnaud Cohen engage une pratique d'apparence militante en utilisant les stratégies de communication politique : affiches et badges véhiculent des slogans ironiques et ambivalents (*Save the Market : Nationalize Art Dealers !*). Il souligne : « Mon action n'est pas une action militante, c'est un travail de déconstruction par l'introduction du jeu ». Ainsi, il propose une réévaluation de la conception galvaudée de l'artiste officiel et une approche lucide des rouages d'un univers où l'argent et un engagement de façade priment sur la création et le discours critique.

Arnaud procède soit à des interventions minimales sur les objets sélectionnés soit à une relecture monumentale et physique de ces mêmes objets. Ses créations sont immédiates, directes et sans compromis. La récurrence de l'emblématique bouteille de soda incarne l'esprit de la société de consommation qui formate insidieusement les images, les objets et les idées. Bernard Stiegler parle de la « bête systémique » produite par nos besoins consuméristes semblables à des puits sans fonds³. Arnaud Cohen appelle à une prise de conscience de l'emprise du système sur notre approche du monde. Il adapte et déconstruit les stratégies de communication visuelle à ses propres questionnements, favorisant ainsi l'émergence de perspectives alternatives. Un dispositif que nous retrouvons dans *Remains of The Day* (2011) une œuvre impressionnante, formée de trois éléments, trois reconstitutions fragmentées d'une bouteille de Coca-Cola®. Elles nous apparaissent comme les colonnes d'un temple en ruine. Tel un témoin futuriste, l'artiste se projette plusieurs centaines d'années en avant et observe les ruines de notre société actuelle : des objets témoignant de notre esprit, de notre histoire et de notre dérouté. Sur l'élément le plus haut est disposée une chèvre empaillée. Elle est à la fois un clin d'œil à Robert Rauschenberg, qui a largement influencé sa pratique, mais aussi la réminiscence de sa propre histoire. La chèvre évoque un souvenir d'enfance : où avec ses parents, il arpenterait divers sites archéologiques en friche, au-dessus desquels pâturaient librement les animaux. Il se souvient ainsi de chèvres escaladant les ruines d'anciens temples. De manière systématique, expériences personnelles et collectives se confondent et ouvrent les registres de lectures.

EXCAVATIONS

Comme nous avons pu le constater avec *Remains of The Day*, l'archéologie joue un rôle déterminant dans son processus créatif qui se développe autour du concept de la ruine contemporaine. Ainsi, il produit *Black Coke Down*, une bouteille de Coca-Cola® noire, couchée sur le sol. Un déchet monumental vainement abandonné, à quoi l'artiste donne une nouvelle réalité, pérenne et critique. La bouteille opaque nous apparaît comme un résidu de notre époque⁴. Dans une même perspective, la série *Egyptian Boxes* (2011) mêle archéologie, contemporanéité et critique du marché de l'art. Il s'agit de trois boîtes ouvertes, dotées d'un intérieur blanc (en référence au white-cube) et d'un extérieur d'apparence

terreuse. Dans ces white-cube miniatures se jouent de véritables duels esthétiques : un arbre en plastique auquel est pendue une vache coupée en deux, *Maurizio Cattelan vs Damien Hirst* ; un canon projetant du rouge à lèvres contre un cheval fixé sur la paroi, *Anish Kapoor vs Maurizio Cattelan* ; un requin prêt à attaquer un groupe de Ciciolina, *Damien Hirst vs Jeff Koons*. Chaque œuvre est symbolisée par un jouet acheté ou bien appartenant à l'enfance d'Arnaud Cohen. Les boîtes font référence aux offrandes funéraires égyptiennes emportées par les rois et reines dans leurs tombeaux. À leur mort étaient réalisées des maquettes, en terre cuite ou en bois, représentant leurs palais ou des navires au sein desquelles figurent leurs familles, leurs biens, leurs serveurs ou encore leur bétail. Au sein de ces boîtes réactualisées, les stars de l'art contemporain s'affrontent. Un archéologue du futur y trouvera un état des lieux critique du spectacle de l'art du XXI^e siècle. Ainsi nous comprenons qu'Arnaud Cohen joue avec les échelles, en redimensionnant les objets pour leur conférer de nouvelles interprétations et attiser la conscience politique du regardeur. Des propositions fastidieuses et luxueuses côtoient des œuvres aux interventions minimales. Des registres sont brouillés.

Le concept de ruines contemporaines ou de ruines futuristes, est à l'origine de l'élaboration de la série *Excavation* (2011), où la figure humaine apparaît, fantomatique et troublante. Arnaud Cohen a rassemblé différents mannequins de mode pour les métamorphoser en figures complexes. Ces mannequins féminins sont munis d'une fonction biologique insérée à l'intérieur de leurs corps factices de plastique et d'aluminium. Pour cela, il a d'abord ouvert les têtes des mannequins pour y introduire des animaux morts récoltés sur le bord des routes. Des tuyaux, rouges et bleus, s'extraitent des corps pour créer un système de circulation des larves nées des chairs pourrissantes et des mouches. Le tout est plongé dans de l'aluminium dégoulinante afin d'encastrier le corps initial dans une gangue solide. L'artiste s'inspire des pratiques d'embaumement, des rituels ancestraux qu'il réactive à sa manière. Les statues, semblables à des momies, sont des reformulations de cette vie nouvelle qui s'extirpe de la mort. Une continuité qui s'opère sous la forme de putréfactions, de pontes et de renaissances microscopiques. Arnaud Cohen met en lumière la persistance vitale par delà la conception commune de la mort. Une autre vie s'installe dans ces corps insensibles et métalliques.

L'une d'entre elles nous interpelle, *Excavation – Nazi Milf* (2011), qui a été fabriquée à partir d'un mannequin commercial produit en Allemagne. Arnaud Cohen s'est intéressé à la sexualisation du mannequin, ses formes et notamment sa forte poitrine immédiatement associée à la maternité. Une corrélation visuelle qui l'a poussé à une réflexion tournée autour de la notion de transmission parentale, d'héritage et de traditions⁵. Ainsi un tuyau relie le sein d'un corps féminin, la mère, à la bouche d'un jeune garçon, l'enfant. Dans le tuyau circulent les mouches et les chairs putréfiées d'oiseaux en décompositions insérés dans leurs têtes. Quelles valeurs transmettons-nous à notre progéniture ? Quel héritage déposons-nous aux générations futures ? Reproduisons-nous les schémas du passé ? *Excavation – Nazi Milf* nous confronte à nos propres responsabilités en tant que parents et en tant que citoyens, acteurs de notre société dont les valeurs se délittent sous nos yeux. La question de la responsabilité



d'une mémoire, personnelle et collective, est également posée par le biais de cette circulation transmissives entre les individus, une famille, une société, un pays. L'œuvre est aussi un clin d'œil à la photographie *Nazi Milk* (1979) du collectif General Idea, dont l'œuvre et le discours parodiques ont fortement marqué l'artiste. Entièrement fondé sur une réflexion tournée vers la mémoire et le monde actuel, le projet *Excavation* prend des voies multidirectionnelles au niveau formel. *Excavation – Smileys* s'éloigne de la figure humaine pour nous amener à une observation accrue de l'objet : sa forme, son passé et son présent. L'œuvre est composée de trois ardoises circulaires sur lesquelles Arnaud Cohen a disposé des pièces de monnaie de manière à former trois *smileys* (sourires), symbole international de la communication actuelle (S.M.S. et Internet). Fruits d'une archéologie locale, l'artiste a retrouvé ces pièces sous terre dans son île près de Châtellerauld qui fut, avant d'être son atelier, une coutellerie puis un haut lieu de la collaboration. Le fait que les pièces soient conçues en aluminium indique qu'elles ont été produites pendant la guerre et dans l'immédiate après-guerre⁶. Si le regardeur est attentif, il verra une différence entre les pièces de 1942 et celles de 1947. Les premières sont frappées d'une francisque, elles comportent la mention d'État français, tandis que les secondes indiquent qu'elles ont été produites sous la République française. Deux époques, deux histoires se tutoient et se confondent. Nous comprenons alors que l'artiste déterre, fouille et met en lumière les troubles passés et à venir d'une histoire humaine complexe.

DE SAINT-SÉBASTIEN À VALÉRIE SOLANAS : HISTOIRE D'UNE CHUTE.

Quel point commun peut-il y avoir entre Saint-Sébastien, Andy Warhol, Richard Avedon, Valérie Solanas et Arnaud Cohen ? La réponse est une œuvre brisée par une inconnue. Le soir du vernissage de l'exposition *Seules les Pierres sont Innocentes* (Galerie Talmart – Commissariat Marie Deparis, avril 2012) une femme ose enfin faire part au galeriste de sa démarche artistique jusque-là restée confidentielle et de son désir d'être exposée. Le galeriste lui répond qu'ils pourraient peut-être en reparler plus tard. Frustrée d'avoir été éconduite, la jeune femme quitte l'espace de la galerie, mais, geste volontaire ou acte manqué, son pied heurte violemment le socle du *Saint-Sébastien* (2010) d'Arnaud Cohen. L'œuvre, une carlingue d'avion dressée vers le ciel, habillée d'une cordelette rouge de bondage et traversée d'une flèche métallique, tombe à la renverse et se crashe littéralement au sol. Son nez est écrasé et ses flancs sont fendus de part en part. À peine gênée de sa maladresse, la jeune femme s'avance vers Cohen et lui dit : « Je suis certaine que ça se répare, je suis artiste aussi ! ». La réponse, le choc et la colère s'entremêlent, Arnaud Cohen ne répond pas mais décide qu'il trouvera le moyen de construire sur ce

scénario surréaliste. « J'étais estomaqué, mais comme souvent, et sans savoir encore comment, j'étais bien décidé à construire sur cet évènement négatif. La détresse de cette fille l'avait poussée consciemment ou non à me faire du mal, mais il y avait trop de coïncidences pour que je ne trouve pas le moyen d'en tirer plus de force » Dans les heures qui suivront, il décidera en effet de s'approprier cet acte d'une artiste de l'ombre. Une situation qui dans son esprit résonne avec la tentative d'assassinat de Valérie Solanas à l'encontre d'Andy Warhol. Auteur d'une pièce (*Up Your Ass*, 1966), elle propose à Warhol de la monter. Une demande qui va rester sans réponse, Warhol allant jusqu'à perdre son manuscrit. Elle va rédiger le texte qui l'a rendue célèbre, le *SCUM Manifesto*, une violente thèse à charge contre le genre masculin. Humiliée par le silence de Warhol, elle décide de lui tirer dessus à la Factory en 1968. Sur les trois balles tirées, une transperce le poumon de l'artiste américain. Alors que Warhol est en convalescence, Richard Avedon photographie son torse balaféré de cicatrices. Un torse comme un champ de guerre qui nous renvoie à la figure de Saint-Sébastien. Arnaud Cohen explique : « Transformer les menaces en opportunités. C'est ce que fait le sculpteur lorsqu'il utilise à son profit la présence d'une imperfection au cœur d'un bloc de marbre, modifiant ainsi le plan de l'œuvre initiale, pour en faire une œuvre plus forte encore. Le plasticien que je suis ne fonctionne pas autrement. » La connexion entre les différents acteurs de l'œuvre-action est établie. Au sein du même espace d'exposition, près du socle initial, est disposé un second socle sur lequel ont été empilés différents exemplaires de l'unique ouvrage rédigé par Valérie Solanas : *SCUM Manifesto*. Un ouvrage que l'artiste a lui-même commandé dans différents pays et que les visiteurs étaient invités à apporter et à déposer. Ils devaient alors inscrire leurs coordonnées dans l'ouvrage afin que l'artiste puisse le leur retourner après intervention. Les ouvrages faisaient ainsi intégralement partie de l'œuvre-action. En guise d'intervention, il a, sur la page de garde de chaque livre, collé en l'englant dans de la résine orange, un petits morceau de l'œuvre brisée. « J'ai voulu enchâsser ses morceaux comme des reliques, mais à ma façon, dans de grossiers aplats de résine, un tribute très personnel à la série des otages de Fautrier pour lesquels j'ai depuis l'enfance beaucoup d'admiration. » Une fois retournés à leurs propriétaires, les ouvrages faisaient place à une reproduction de la célèbre photographie de Richard Avedon (tirée d'un exemplaire de la revue *Egoïste*, n°10, exemplaire faisant partie de la collection personnelle de Cohen depuis sa publication en 1987). La photo, encadrée, est présentée avec l'article qui l'accompagnait sur cette double page du magazine. On en découvre alors le titre : « L'innocence ne suffit pas ». L'exposition à laquelle Cohen participait s'appelait, comme il est dit plus haut, « Seules les pierres sont innocentes ». On comprend alors les mécanismes puissants du destin et de la mémoire qui ont amené Cohen à convoquer cette histoire ancienne pour se l'approprier et l'associer à la sienne propre.

Arnaud Cohen a finalement restauré son Saint-Sébastien en suturant grossièrement la plaie à l'aide d'agrafes métalliques laissées visibles afin que la pièce puisse garder la marque de cette (mé)aventure dont il a habilement su tirer profit. Une des fentes sur la sculpture est même conservée dans le but de pouvoir y insérer des petits

papiers-suppliques, d'éventuels croyants pouvant ainsi demander l'intercession du saint en leur faveur. Le nez de l'avion est quant à lui recouvert du même onguent orange qui a servi à intervenir sur les livres. Un travail de transformation et de réhabilitation qui s'est achevé par une performance de Sébastien Lambeaux dont la fascination pour les rituels chamaniques a symboliquement œuvré au désenvoûtement de l'œuvre. Le soir du finissage de l'exposition, l'artiste a confronté la sculpture aux fétiches du performeur. La boucle était ainsi bouclée. De la chute vers le chamanisme en passant par Valérie Solanas l'artiste a donné vie à un projet multiréférentiel et collectif. Saint-Sébastien devenu Icare s'est transformé en un puissant totem multiréférentiel où les accidents de l'histoire des arts trouvent leurs places. Arnaud Cohen se considère comme le fils spirituel de Marcel Duchamp et de Marcel Broodthaers, alliant ainsi critique, humour et désillusion. Ses associations visuelles et conceptuelles contiennent une sourde violence et une vision dont les rouges complexes traduisent un engagement total. S'il n'est pas devenu un archéologue fouillant les traces du passé, il est parvenu à la réalisation d'un travail d'analyse visuelle des strates du monde contemporain, dont il révèle les troubles, les incohérences et la polysémie. Il s'approprie les formes standardisées d'un monde régi par un système uniformisant et déshumanisant. Il met en lumière des objets-symboles d'un universalisme dangereux qui a peu à peu contaminé le monde de l'art et l'imagerie collective de manière générale. Il renvoie ainsi un miroir à ce système qu'il dénonce au moyen d'une lecture ironique de notre environnement visuel quotidien. Tantôt dans la confrontation directe, tantôt dans la référence, il produit un art de la contestation en subvertissant un répertoire iconographique protéiforme aux traductions multiples. Derrière les icônes détournées et la lisibilité universelle des objets détournés apparaît la démarche d'un artiste partageant une conscience des dérives d'un système annihilant qui, s'il ne se réveille pas, mène l'homme à sa propre perte.

1. Sauf mention contraire, les citations de l'artiste sont extraites d'un entretien réalisé en août 2012.
2. CLOUTIER, Ariane. Entretien avec Arnaud Cohen, novembre 2010.
3. Voir : <http://blogs.mediapart.fr/blog/vetoilennet/240909/bernard-stiegler-le-consumerisme-culturel-contre-les-amateurs-d-art>.
4. Arnaud Cohen précise qu'il y a aussi une « proximité entre *Black Coke Down* et *Black Hawk Down*, c'est-à-dire la chute du symbole de la puissance militaire américaine, l'hélicoptère *Black Hawk*. »
5. Une sexualisation renforcée par le titre de l'œuvre puisque MILF est une catégorie présente sur les sites pornographiques, une catégorie centrée sur les mères de trente ans, MILF = *Mother I Would Like to Fuck*.
6. Le cuivre manquait pendant cette période, car il était réservé à l'armement puis à la reconstruction. Les pièces de monnaie étaient donc fabriquées à partir d'aluminium, un matériau moins solide et moins coûteux.

TOPONYMIE DE L'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. UN ESSAI DE POÉTIQUE

un résultat différent, le labial « BBB » de Toulouse est plus bêtifiant, en ce qu'il renvoie au champ lexical du « bébé » et des attitudes enfantines : « babiller », « barbouiller »... Pour être complet au sujet des lettres répétées, la galerie parisienne « AAA » (All Art Access), quant à elle, semble solfier comme un *falsetto* ou rire comme une baleine (« Ha ha ha ! »).

HYGIÉNISME, FONCTIONNALISME

En résonance avec l'idée toute théorique du « white cube » élaborée par Brian O'Doherty (qui a également mené une carrière d'artiste sous le nom de Patrick Ireland), certain centres d'art semblent vouloir annexer les imaginaires de la propreté – on imagine assez mal des lieux d'art nommés le « Rectum », le « Trou de balle », le « Vagin », les « Chiottes » ou encore la « Fosse septique » – et du fonctionnalisme en évinçant l'indice corporel, en effaçant toute allusion aux fonctions humaines naturelles, notamment excrétrices, et plus généralement à l'« impur ». Ainsi la « Salle de bains » à Lyon nous fait nous imaginer un lieu impeccable, sans tache, voire aseptisé, d'où le visiteur sortirait purifié, dans un mouvement quasiment baptismal. À l'extrême inverse, la « Porcherie » de Ménétreux-le-Pitois, qui a gardé le nom de l'usage auquel le lieu était autrefois dédié (de la même façon que le convivial « Grand Café » de Saint-Nazaire, que l'inquiétant « musée des Abattoirs » de Toulouse, dans lequel tout engage à entrer à reculons, ou du peu sérieux « Hangar à Bananes » de l'Île de Nantes, rappelant les arrivages de ce fruit exotique dans cet ancien port négrier), est un nom bien peu flatteur pour les artistes qui y exposent, leur travail s'y trouvant fâcheusement assimilé à du lisier de porc. Au « Magasin » de Dijon vient s'ajouter une connotation marchande, que reprend la « Vitrine » de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en y adjoignant une dimension spectaculaire. À l'improbable rayon électroménager (penserait-on à baptiser un centre d'art le « Lave-linge », le « Réfrigérateur » ou l'« Aspirateur » ?), le « Micro Onde » à Vélizy-Villacoublay fait malencontreusement songer à une cuisine vite cuite, vite avalée, vite digérée, mais aussi à la nocivité supposée de l'exposition trop régulière à cet appareil. Le « Transpalette » de Bourges – pourquoi pas le « Chariot élévateur » ou le « Tractopelle » ? – prend le nom d'un outil purement fonctionnel, ainsi devient-il le lieu d'un simple transit d'œuvres d'art apparentées aux marchandises d'un supermarché (nom qui serait tout à fait acceptable pour un centre d'art, le détail a son impotence.) La poétique fonctionnaliste culmine dans l'« Usine Utopik » de Tëssy-sur-Vire : abstraction faite de sa dimension utopique, l'« Usine » serait comme un lieu de production en série d'objets strictement identiques, normalisés, conditionnés.

« NON-LIEUX » ↳ « HYPERTOPIE »

Par ailleurs, des lieux donnent toute leur place aux œuvres d'art en s'annonçant comme des lieux neutres, ces « non-lieux » dont a brillamment parlé l'anthropologue Marc Augé. Le « Plateau » (Frac Île-de-France), le « Parvis » à Ibos dans les Pyrénées, se présentent comme des plateformes (il n'est pas surprenant que ce dernier vocable soit le nom d'un lieu d'exposition autogéré à Paris !) neutres, disponibles, prêtes à accueillir le possible sous toutes ses formes. Avec le « Carré » de Château-Gontier (à ne pas confondre avec la galerie privée le « Carré d'artistes » à Nîmes), ou encore le « Cube » d'Issy-les-Moulineaux, ces « non-lieux » deviennent encore plus abstraits, comme s'ils n'appartenaient pas au domaine terrestre mais à celui, spéculatif, de la géométrie euclidienne. Au contraire, des lieux jouent la carte de l'hyper-localisation, de l'ancrage dans le tissu urbain ou l'espace rural, et ce de diverses manières : soit en reprenant l'anonyme numérotation d'une adresse – le « CentQuatre » rue d'Aubervilliers à Paris, le « 6B » quai de Seine à Saint-Denis – soit au contraire en préservant le pittoresque, le bucolique des lieux-dits de nos campagnes : la « Ferme du Buisson » de Marne-la-Vallée qui fleurit la paille et le pain sortant du four (on s'attend à y être accueilli à bras ouverts par un jovial ouvrier agricole : vous n'y trouverez qu'un pâle « médiateur culturel »...), la distinction aristocratique du « Château d'Oiron », peuplé du bon souvenir du servage et de la domesticité, le calme religieux de la « Chapelle du Genêt » enjoignant au recueillement et à la contemplation, la promesse de détente et d'indolence digne d'un tableau de Monet du « Parc Saint-Léger » à Pougues-les-Eaux, la rude consonance bretonnante du « Domaine de Kerguhenneec », avec ce qu'elle charrie de Bigoudens, de menhirs, de galettes de blé noir et autres festéq. Par contre, l'effrayant « Creux de l'Enfer » à Thiers suggère un lieu honni, qu'un fond de superstition paysanne engage à éviter, le lieu de l'ultime damnation : peut-être cela explique-t-il son si faible taux de fréquentation ? Enfin, des lieux empruntent des noms qui en font des lieux hyper localisés sur le territoire et hyper identifiés, des points marqués sur la carte à l'encre indélébile, incontournable dans l'imaginaire collectif des amateurs d'art contemporain, comme le « Spot » au Havre, ou, encore une fois à Nantes, ce lieu qui joue avec le nom de la marque LU (Lefèvre Utile) dont il occupe l'emplacement des anciennes usines, qui résume ce que tous ces centres d'art ont vocation à devenir : le « Lieu Unique »...

Léonin Cyrard, agrégé de Lettres classiques, professeur en poétique et phonologie comparée à l'Université de Napierville (UdeNap) au Québec, Canada.

RÉGION CENTRE

BOURGES (18)

LA BOX,

7, RUE ÉDOUARD-BRANLY |
 F-18000 BOURGES |
 +33(0)2 48 69 78 78

NOUS CONSTRUIRONS DES MAISONS PASSION- NANTES DES ESPACES AUTRES

Stéphanie Nava, Roberto Rossellini,
 Allan Sekula

> du jeudi 4 octobre au samedi 3 novembre
 2012 / vernissage le jeudi 4 octobre à 18h

ERUT CETIHCR

Journée d'étude autour des œuvres
 d'Aurélien Froment, Superstudio + invités...
 mercredi 17 octobre 2012

Projets en partenariat avec le Frac Centre

YVES TRÉMORIN

Sur une proposition de Dominique Aben-
 sour ; à l'occasion de la 6e Biennale d'art con-
 temporain de Bourges

> du jeudi 15 novembre au samedi 15 décembre
 2012 / vernissage le jeudi 15 novembre à 18h

CHRISTIAN GIMONET

En partenariat avec la maison de l'architec-
 ture à Orléans

du jeudi 20 décembre 2012 au samedi 5 janvier
 2013 / vernissage le jeudi 20 décembre à 18h

CET OBJET VOUS VA SI BIEN

Dans le cadre de la programmation On est pas
 sorti de l'objet, une proposition de Fabienne
 Bideaud et Ann Guillaume - commissaires
 invitées

du jeudi 10 janvier au samedi 2 février 2013
 vernissage le jeudi 10 janvier à 18h

YONA FRIEDMAN

du jeudi 7 au mercredi 27 février 2013
 vernissage le jeudi 7 février à 18h

DES DOCUMENTS PERFORMATIFS

sur une proposition d'Érik Bulloz - En collab-
 oration avec le post-diplôme de l'École eu-
 ropéenne supérieure de l'image à Angoulême
 du lundi 4 au samedi 30 mars 2013
 vernissage le jeudi 14 mars à 18h

.....
LE TRANSPALETTE
 ASSOCIATION EMMETROP /
 FRICHE L'ANTRE-PEAUX
 26, ROUTE DE LA CHAPELLE,
 BOURGES - HTTP://WWW.
 EMMETROP.FR.

JORIS VAN DE MOORTELE

En partenariat avec l'exposition «Des espaces
 autres» à La Box

du vendredi 5 octobre au dimanche 18
 novembre 2012

RESIDENTES - Exposition permanente :
 «REVOLUTION II», Dominique Blais
 32 néons, gradateurs, interface et programme
 DMX, 2011.

«Sans titre», Claire Trotignon
 image imprimée, bois, vis, plâtre, câbles. 2011.
 «Fair Out», Laëtitia Badaut Haussmann
 Flipper rectifié, 2011.

«At Your Own Pleasure», Sylvain Rousseau
 Structure en métal, plaque de verre blanc, 2012
 «Untitled Barbecue» de Nicolas Floc'h
 Sculpture - Installation - Performance

Cette oeuvre peut se transformer, à certains
 moments, en un véritable barbecue collectif à
 l'usage des visiteurs

«Candelabra», Jérôme Poret, 2011

«Towards the Development of Hotel
 Palenque», T'Trioreau, 2009

ARGETON SUR CREUSE (36)

ARTBORETUM

LIEU D'ART CONTEMPORAIN
 MOULIN DU RABOIS 36200 AR-
 GENTON-SUR-CREUSE

02 54 24 58 84 - HTTP://ARTBO-
 RETUM.ELEKTRAMUSIC.COM

VINCENT PÉRARO

du 13 octobre au 31 décembre 2012

ISSOUDUN (36)

MUSÉE DE L'HOSPICE
 SAINT-ROCH

RUE DE L'HOSPICE SAINT-
 ROCH - 36100 ISSOUDUN
 02 54 21 01 76

.....
 Marie-Pierre THIÉBAUT
 Du 20 octobre au 30 décembre 2012
 Inauguration le vendredi 19 octobre à 18h.

Anton PRINNER

Du 20 octobre au 30 décembre 2012
 Vernissage vendredi 19 octobre à 18h.

SOTO

Pénétrable BBL bleu,
 25 février – 9 décembre 2012

VINCENT MAUGER

L'Omniprésence des possibles
 25 février – 30 décembre 2012

Lithographies du Fonds Pons + peintures
 et sculptures de quelques artistes :
 Poliakov, Hartung, Michaux...
 Février – décembre 2013

Gérard DESCHAMPS : Accumula-
 tions, objets, sculptures, pneumosculptures...

Raymond HAINS : Installations, pho-
 tographies, affiches déchirées, tôles...
 Février – décembre 2013

CHINON (37)

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 Li-
 bre - tél.: 02 47 93 04 92

DOMINIQUE ANGEL

Du 20 octobre au 23 décembre 2012

SAINT-AVERTIN (37)

L'ANNEXE

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

YVELINE BOUQUARD

Du 9 novembre au 9 décembre 2012
 Vernissage le 9 novembre / 18h30

SANJIN COSABIC

The Monopoly Puzzle Project
 Du 1er au 24 février 2013
 Vernissage vendredi 1er février / 18h30

VERONICA AGUILERA

Du 15 mars au 14 avril 2013
 Vernissage vendredi 15 mars/18h30

SACHÉ (37)

ATELIER CALDER

RESIDENCE D'ARTISTES - BP 59 -
 37190 SACHE

tél.: 02 47 45 29 29 - atelier-calder.com

RACHEL HARRISON

EN RESIDENCE DE SEPTEMBRE A
 DECEMBRE 2012

Visite d'atelier le samedi 1er et le dimanche
 2 décembre 2012 de 14h à 18h

MICHAEL BEUTLER

EN RESIDENCE DE JANVIER
 A MARS 2013

TOURS (37)

ETERNAL GALLERY

octroi nord-est, 3 place Choiseul, 37100
 Toursvend sam dim 14h-18h

SIMON BOUDVIN

Du 9 novembre au 16 décembre 2012
 vernissage 09/11 18h

AMÉLIE BOUVIER

Du 8 février au 31 mars 2013
 vernissage 08/02 18h

CCC

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

CLAUDE LÉVÊQUE

L'age atomique
 Jusqu'au 21 octobre 2012

DAN PERJOVSCHI

Du 10 novembre 2012 au 20 janvier 2013

AK DOLVEN

Du 9 février au 5 mai 2013

EX POSITIONS

Alain Dex

11 novembre - 22 décembre 2012

vernissage 10 novembre - 20h

ouvert tous les jours

14 - 17 h

entrée libre

CHÂTEAU DE TOURS

25, AVENUE ANDRÉ MALRAUX
37000 TOURS

du mardi au vendredi 13h-18h | samedi
et dimanche 13h15-18h

PER BARCLAY

« CHAMBRES D'HUILE (SUITE) »

du 29 septembre au 10 novembre

ESBA TALM

SITE DE TOURS

JARDIN FRANÇOIS 1ER, 37000
TOURS

WWW.ESBA-TALM.FR

XYZ, DNSEP 2012,

Exposition des lauréats du Diplôme

Supérieur National

d'Expression Plastique Art

Élodie DOS SANTOS | Marine CERF-

CINQ | Aurélien DUCHESNE | Audrey

DAVANZO | You-Na LEE | Amandine

BARONNET | Laurent GALY-ROQUE-

FORT | Aurore OBELLIANNE

du 26 octobre au 30 novembre 2012

Vernissage 25.10.2012

MONUMENTALE ACADEMIE

Artiste : Adrien Tirtiaux, curatrice :

Maïté Vissault

du 14 décembre à février 2012

Vernissage 13 décembre 2012

SYMPOSIUM :

Fabrique de l'art, fabriques de l'histoire

de l'art

25 et 26 octobre 2012

PROJECTION NOCTURNE

dans la galerie de l'école

du 4 au 14 octobre 2012 de 20h à 24h

Auteur Peter Fischli, David Weiss

Titre Le droit chemin (Der Rechte Weg)

Prêt du Fonds municipal d'art contemporain

de la ville de Genève (FMAC)

VENDÔME (41)

MUSÉE DE VENDÔME

COUR DU CLOÎTRE 41100

VENDÔME

Tél : 02 54 77 26 13

CHRISTIAN HENRY

Mer du Nord

15 septembre 2012 - 18 février 2013

ORLÉANS (45)

FRAC CENTRE

12 RUE DE LA TOUR NEUVE

F-45000 ORLEANS

33 + (0) 2.38.62.52.00

VÉHICULES RÊVÉS

Jusqu'au 4 novembre 2012

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU

20, RUE DES CURÉS

45000 ORLÉANS

WWW.POCTB.FR

T'AS DEUX BEAUX ANGLES, TU SAIS...

du 21 septembre au 14 octobre 2012

RÉGIS SÉNÈQUE

du 22 mars au 14 avril 2013

JEAN-FRANÇOIS COUTILAT

du 3 au 26 mai 2013

SAMUEL ALIGAND

du 7 au 30 juin 2013

GALERIE LE GARAGE

9, RUE DE BOURGOGNE - 45000

ORLEANS - tél : 00 (33) 2 38 62 35 76

WWW.GALERIELEGARAGE.NET

BERNARD PHILIPPEAUX

Trompe-l'Image

Du 23 novembre au 8 décembre 2012

LABOMEDIA MAISON

BOURGOGNE

108 rue de Bourgogne - 45000 ORLEANS

- tél : 00 (33) 2 38 62 48 31

www.labomedia.net

OPEN ATELIERS

DU LABOMEDIA

tous les jeudis de 16h04 à 19h59.

AMILLY (45)

GALERIE L'AGART

AMILLY

02 38 85 79 09

WWW.GALERIEAGART.COM

A LA LISIÈRE

du 29 septembre au 1er décembre 2012

avec :

Thibaut CUISSET

Bogdan KONOPKA

Pascal MOUGIN

Jacqueline SALMON

Bernard Calet

Laurent GUENEAU

Bruno SAULAY

commissariat Gunther LUDWIG

A DAY IN A LIFE

du 15 décembre 2012 au 25 février 2013

avec :

OLIVIER FILIPPI

HOGO FERNET

JÉRÔME ROBBE

HOGO SCHÜWER BOSS

commissariat Alain Coulange

AILLEURS

ANGOULÊME (16)

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN

POITOU-CHARENTES

63 BOULEVARD BESSON BEY

16000 ANGOULÊME

Tél : 05 45 92 87 01

frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

C'EST INCROYABLE COMME ON GRANDIT

Exposition de diplômés de l'ÉESI (École

Européenne Supérieure de l'Image)

Sélection parmi les DNSEP 2012

Clément BOULADOUX, Nicolas COM-

TE, Lucie DÉSAUBLIAUX, Lei FANG,

Baptiste FERTILLET, Olivier GAIN,

Marie-Laure GUCCIARDI, Carine KLO-

NOWSKI, In Ju KWON, Shuo WANG,

Fabien ZOCCO

du 12 octobre 2012 au 3 mars 2013

vernissage jeudi 11 octobre à 18h00

COLOMIERS (31)

PAVILLON BLANC

MEDIATHEQUE CENTRE D'ART
DE COLOMIERS

1 place alex raymond - BP 30330 31776

colomiers cedex Tél : 05 61 63 5007

www.pavillonblanc-colomiers.fr

FERNANDO BRYCE & ANDREA MASTROVITO

du 28 septembre au 8 décembre 2012

Dans le cadre du Printemps de Septembre à

Toulouse, « L'histoire est à moi ! »

BANDE DÉTOURNÉE : LES COMICS SITUATIONNISTES

du 9 novembre au 8 décembre 2012

Commissariat : Emmanuel Guy. Dans le

cadre du festival de la bande dessinée de

Colomiers et de graphéine/réseau PinkPong

ROAD STRIP !

exposition collective et urbaine avec Camille

Azzoni, Gaëlle Sandré, Sébastien Degeilh,

Sophie Vissière, Jean-Gabriel farris, Xavier

Bouyssou, Chloé Munich et Vincent Lalanne

du 9 novembre au 8 décembre 2012

Dans le cadre du festival de la bande dessinée

de Colomiers et de graphéine/réseau

PinkPong

FONDRE, BATTRE, BRISER

exposition collective avec Baptiste De-

bombourg, Anita Molinero, Florian Pug-

naire et David Raffini

du 25 janvier au 13 avril 2013

THOMAS PETITJEAN

GRAPHISTE

du 15 mars au 13 avril 2013

RENNES (35)

40MCUBE

48, AVENUE SERGENT MAG-

INOT - 35000 RENNES WW-

W.40MCUBE.ORG

MARION VERBOOM, AGGER

du 14 septembre au 8 décembre 2012.

Commissariat et production 40mcube

/ Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art

contemporain.

Aglaia Konrad, Concrete & Samples I, II et

III Du 14 septembre au 8 décembre 2012.

Commissariat et production 40mcube

/ Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art

contemporain.

LOÏC RAGUÉNÈS

Exposition du 16 février au 27 avril 2013.

Parc de sculptures urbain, avec des œuvres

d'Antoine Dorotte, Naïs Calmettes & Rémi

Dupeyrat, Laurent Le Deunff, Julien Berthier,

Briac Leprêtre, Stéphanie Cherpin, Nicolas

Milhé, Brice Lauvergeon et Maxime Bondu.



L'IMPORTANT C'EST DE PARTICIPER (section concours),

Sammy Engramer

LE BOL, 108 rue de Bourgogne - 45000 Orleans

du 11 au 26 Janvier 2013 / Vernissage le 11 Janvier 2013



galerie la box

Programmation 2012/2013

NOUS CONSTRUIRONS DES MAISONS PASSIONNANTES

DES ESPACES AUTRES

Stéphanie Nava, Roberto Rossellini, Allan Sekula

du 4 octobre au 3 novembre - Vernissage le 4 octobre à 18h

ERUT CETIHCR

Journée d'étude autour des œuvres d'Aurélien Froment,

Superstudio + invités... le 17 octobre

PROJETS EN PARTENARIAT AVEC LE FRAC CENTRE

YVES TRÉMORIN

sur une proposition de Dominique Abensour

à l'occasion de la 6^e Biennale d'art contemporain de Bourges

du 15 novembre au 15 décembre - Vernissage le 15 novembre à 18h30

CHRISTIAN GIMONET

en partenariat avec la Maison de l'Architecture du Centre

du 20 décembre au 5 janvier - Vernissage le 20 décembre à 18h

CET OBJET VOUS VA SI BIEN

dans le cadre de la programmation On est pas sorti de l'objet

une proposition de Fabienne Bideaud et Ann Guillaume

Commissaires invitées

du 10 janvier au 2 février - Vernissage le 10 janvier à 18h

YONA FRIEDMAN

du 7 au 27 février - Vernissage le 7 février à 18h

DES DOCUMENTS PERFORMATIFS

sur une proposition d'Erik Bullo - en collaboration avec le post-

diplôme de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême

du 4 au 30 mars - Vernissage le 14 mars à 18h

TIME VS MACHINE

dans le cadre de la programmation On est pas sorti de l'objet

une proposition de Fabienne Bideaud et Ann Guillaume

Commissaires invitées

du 4 avril au 27 avril - Vernissage le 4 avril à 18h

FAIRE COMME À L'AGORA

dans le cadre de la programmation On est pas sorti de l'objet

une proposition de Fabienne Bideaud et Ann Guillaume

Commissaires invitées

du 2 au 25 mai - Vernissage le 2 mai à 18h

MAPPEMONDES

sur une proposition d'Alexandre Castant,

en collaboration avec Nicolas Hérubel et Didier Mencoboni

du 30 mai au 22 juin - Vernissage le 30 mai à 18h

EQUILIBRES

en lien avec le Musée Estève autour de l'œuvre d'Alexandre Calder

du 4 juillet au 31 août - Vernissage le 4 juillet à 18h

| : : : : : : : : |

la box_bourges

école nationale supérieure d'art de bourges

9, rue Édouard-branly BP 297

F 18006 bourges cedex

t+33 (0)2 48 24 78 70

_la.box@sensa-bourges.fr

ouvert du mardi au samedi

de 14h à 18h,

les lundis sur rendez-vous,

fermé dimanche et jours fériés

CHAPELLE DU GENETEIL CENTRE D'ART CONTEMPORAIN SAISON 12/13

JACQUES JULIEN

DU 15 SEPTEMBRE AU 11 NOVEMBRE

HIPPOLYTE HENTGEN

DU 12 JANVIER AU 17 MARS

JACQUES HALBERT / CAPITAINE LONCHAMPS

DU 06 AVRIL AU 16 JUIN

ALEXANDRE PERIGOT

DU 06 JUILLET AU 01 SEPTEMBRE

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
rue du Général Lemonnier, 53200 Château-Gontier
T 02 43 07 88 96

LE CARRE
*espace national
château-gontier*

TRANSPALETTE

Samedi 17 novembre 2012
à partir de 19h

JORIS VAN DE MOORTEL,
Finissage en partenariat avec la 6^e Biennale
d'art contemporain de Bourges.

Performance à 20h
Soirée surprise à partir de 21h

Activation de trois œuvres RESIDENTES
JÉRÔME PORET « Candelabra »
TTRIOREAU « Towards the Development of Hotel Palenque »
PASCAL HAUSHERR « De quoi demain »

Ouverture exceptionnelle
le dimanche 18 novembre de 14h à 18h

TRANSPALETTE Centre d'art /FRICHE L'ANTRE-PEAUX
Ass. Emmetrop 26, route de la Chapelle 18000 Bourges
02 48 50 38 61 - Transpalette@wanadoo.fr



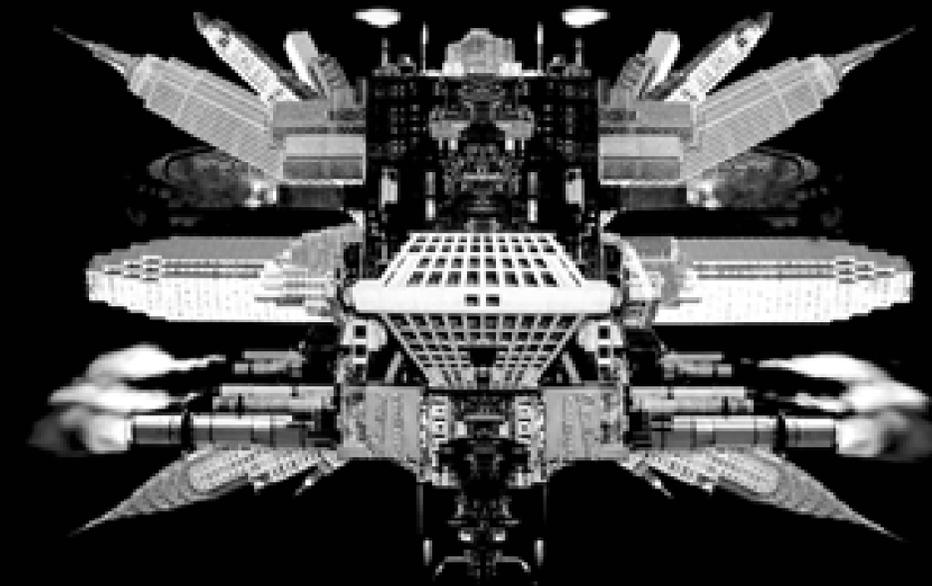
Avec le soutien de la DRAC Centre, du Conseil Régional du Centre,
du Conseil Général du Cher, de la Ville de Bourges et de Paris-Art

OPTICAL SOUND
Boutique digitale en Ligne
de musiques hors du commun
optical-sound.bandcamp.com

ART, BOOK, MAGAZINE
Librairie indépendante sur iPad
spécialisée art contemporain
www.artbookmagazine.com

PIERRE BELOÛIN
Multiple réalisé aux éditions
Ergastule
www.ergastule.org

www.optical-sound.com



ME UN MONDE-MACHINE MONDE-MACHINE MIS HINE MIS EN ABIME UN

SAMUEL ROUSSEAU

EXPOSITION DU 3 OCTOBRE 2012 AU 3 FÉVRIER 2013
Tous les jours, sauf les mardis, de 13h00 à 18h00.
Entrée libre et gratuite

Commissaire de l'exposition : Frédéric BOUGLÉ

Visite commentée un dimanche sur deux à 15h sans réservation,
retrouvez les dates sur creuxdelenfer.net

samuelrousseau.com
creuxdelenfer.net

Exposition réalisée avec le soutien de la fondation Claudine et Jean-Marc Salomon,
de la galerie Aeroplastics à Bruxelles, de la galerie Claire Gastaud à Clermont-Ferrand
et de André Siegel.

les partenaires du Creux de l'enfer :

Ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des affaires
culturelles d'Auvergne / Ville de Thiers / Conseil général du Puy-de-Dôme /
Clermont Communauté / Conseil régional d'Auvergne / Rectorat de l'académie
de Clermont-Ferrand / Parc naturel régional Livradois-Forez



le Creux de l'enfer
centre d'art contemporain
85 Avenue Joseph Claussat
Vallée des Usines - 63300 Thiers
+ 0033 (0)4 73 80 26 56

**ETERNAL
GALLERY**

ETERNAL GALLERY
BÉNÉFICIE DU SOUTIEN
DE LA VILLE DE TOURS
DE LA DRAC CENTRE
DE LA RÉGION CENTRE
DU CONSEIL GÉNÉRAL 37

01 09 NOV 2012
16 DÉC 2012

**SIMON
BOUDVIN**

Pour l'ouverture de son nouveau
lieu d'exposition, Eternal Network a
le plaisir d'accueillir Simon Boudvin.
Vernissage le 9 novembre à 18 h

02 08 FÉV 2013
31 MAR 2013

**AMÉLIE
BOUVIER**

03 10 MAI 2013
14 JUIL 2013

**ABRAHAM
POINCHEVAL**