

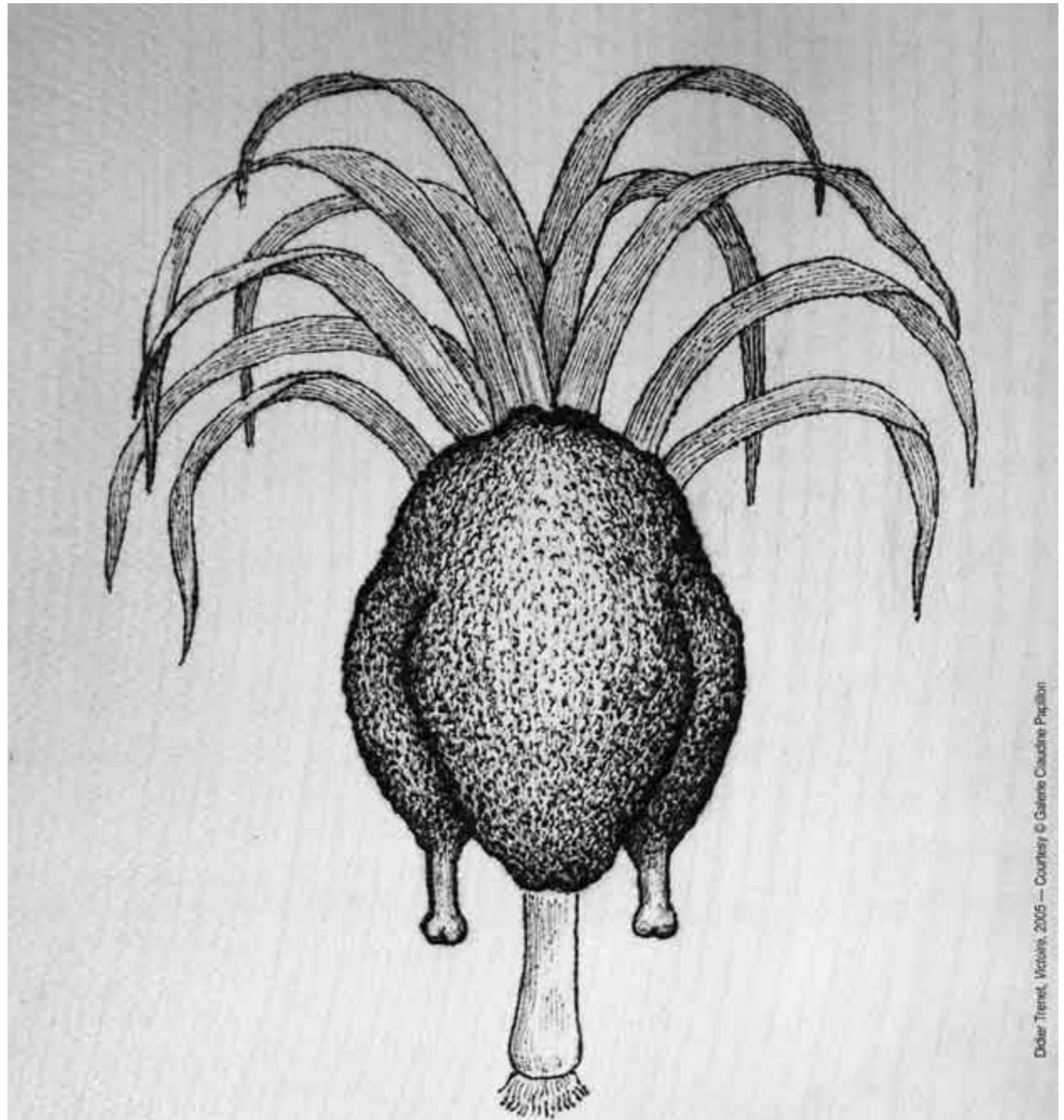


FORT Francheville
DU BRUISSIN
 centre d'art contemporain

Nicolas Floc'h
 exposition du 15 mai au 12 juillet 2009

ouverte les vendredis,
 samedis et dimanches
 15h/19h et sur rendez-vous

fort du bruissin
 chemin du château d'eau
 69340 Francheville
 04 72 13 71 00
 fort.dubruissin@orange.fr - francheville94.fr



DIDIER TRENET

Exposition du 14 mai au 28 juin 2009
 Vernissage le 14 mai 2009

La galerie fêtera ses 20 ans en juillet & septembre 2009
CLAUDINE PAPILLON

GALERIE - 13 rue Chapon 75003 PARIS — 33(0)140290720 — claudinepapillon.galerie@orange.fr — www.claudinepapillon.com

Victoire!

Didier Trenet, Victoire, 2005 — Courtesy © Galerie Claudine Papillon



Rhône-Alpes

RHÔNE
 LE DÉPARTEMENT

Francheville

EDITO

PLURIELS

« *L'assimilation est aussi une destruction, un triomphe de l'oubli* », écrit Claude Lanzmann dans ses Mémoires qui viennent de paraître (*Le lièvre de Patagonie*, Gallimard). Cette destruction n'appartient pas à un passé lointain. Aujourd'hui, la répression contre les personnes d'origine étrangère s'accroît dramatiquement. L'altérité est devenue l'expression d'une menace (« *Les étrangers indésirables* » Lignes, n°26). La violence de l'Etat déploie un sentiment xénophobe et en accélère même la dissémination parmi des citoyens que cela ne concernait pas. L'« état putain » dont parle Guyotat se généralise dans les consciences.

Les minorités continuent de lutter pour leur survie et pour celle des autres avec qui elles partagent un certain nombre de valeurs comme la tolérance et la curiosité. *Laura 7* accorde une large place à la minorité *Queer* qui souligne combien des normes acquises déterminent soterrainement les consciences individuelles en les privant de leur liberté légitime. Contre l'imbécillité xénophobe, Kader Attia revient sur l'engagement politique de l'art au moment où il présente son exposition *Kasbah* à Tours, du 4 avril au 31 octobre 2009. Forme de parasitage, le projet de Tadashi Kawamata illustre une hybridation architecturale qui se déroulera également à Tours, cet été. *Laura* accueille aussi les réflexions critiques et ironiques de Sammy Engramer et Jean-Luc André autour de l'unique et consternant tableau de Vladimir Poutine vendu aux enchères 860 000 euros. Cette nouvelle formule de *Laura* donne un meilleur accès aux critiques émancipées et irrévérencieuses par lesquelles s'affirment des alternatives de pensée contre la domestication des consciences et des corps.

Jérôme Diacre



Comme une envie de Champaigne

Ci-dessus :
Envie de Champaigne, Mathieu Gillot
Couverture :
More dark in the sky during an apocalyptic abstraction in the morning ?
Sonicdrawing
Jérôme Poret
2009

AVRIL 2009 - SEPTEMBRE 2009

Par ordre d'apparition :

Gender Studies / Jérôme Diacre

Collages / Béatrice Cussol

Entretien / Béatriz Preciado

Entretien / Intervention / Kader Attia

Peut-on mesurer le bonheur ? Tri Collectif

Entretien / Jean-Christophe Royoux

Toile de Maître / Mathieu Gillot

Concept Aventure /

Elfi Turpin, Solenn Morel, Cécilia Becanovic

Pulsar Noir / Benjamin Seror

Mick the Miller / Elisa Pône

L'entretien suspendu / Yann Ricordel

Les trous (Window Holes): #302 / Davide Balula

Et vos yeux attirent tous les regards / Ghislain Lauverjat

Que Faire ? / Alexandre Polasek

Une goutte d'eau qui fait déborder le vase / Morgan Barat

After ? / Charlène Bretigny, Emmanuelle Buteau,

Hélène Canuet, Elise Debacker, Gaëlle Griveau,

Barbara Porcher

A Short Story / Sammy Engramer

Entretien / Isabelle Carlier, Jean-Pascal Vial

Sniper n°004 / Emile Parchemin

Eternal Network / Tadashi Kawamata

Ten years After / Eternal Network / Celine Sareiva

Prologomènes / Fred Guzda

Capital Sympathie / Sammy Engramer

Ukrainique d'Hybridation / Intervention / Jean-Luc André

Digital Snow / Intervention /

Sophie Gosselin & David gé Bartoli

Chroniques / Feuilleton

Agenda

LAURA 7

Comité de Rédaction : Jérôme Diacre, Sammy Engramer, Anne-Laure Even,

Eric Foucault, David Guignebert, Ghislain Lauverjat

Coordination & Mise en page : Sammy Engramer

Typographie titre : Matthieu Loublie / 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

3000 exemplaires

Abonnement annuel et adhésion 16 €

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours,

de la Région Centre

de la DRAC Centre / Ministère de la culture.

GENDER STUDIES

Le conflit de Platon avec les sophistes a inauguré le rapport dialectique que l'homme entretient avec lui-même et son propre environnement. Contre les seconds qui affirmaient que la mesure de toute chose est l'homme, l'auteur de *La République* soutenait que le monde — ou cosmos — forme un tout dans lequel chaque partie est le reflet de la totalité. Aussi, la norme n'est pas l'homme mais l'univers qui crée les êtres différents, chacun ayant une place déterminée. Les principes, tant épistémologiques qu'esthétiques, doivent être le reflet de ce qui vaut « en soi », universellement. « Rien ne se fait pour toi, mais tu es fait toi pour l'ensemble »¹. C'est pourquoi la société, en tant que microcosme, doit essayer de constituer l'image de cet ordre.

La politique et le droit consistent donc à retrouver cette harmonie universelle et toute théorie de la connaissance comme toute esthétique consistent à révéler cet état de stabilité dans lequel s'agencent, de manière ordonnée, les différentes parties du monde. L'enjeu est de fixer le cours du devenir.

L'instabilité du monde, sa tendance à la monstruosité et à l'hybridation, est maîtrisée par la fixité des Idées, que l'on nomme aussi Genres ou Formes. La politique doit rendre compte de cela. Le gage de la stabilité intrinsèque tient au fait que les principes fondamentaux sont rejetés à l'extérieur de ce monde. Les Genres, Formes ou Idées sont transcendants, ils ne sont donc

pas soumis au devenir et à la corruption. Celles-ci entretiennent avec le monde le rapport de l'original avec sa copie. En terme ontologiques et politiques, la question de l'être est traitée sur le mode d'une transcendance immuable. Mais cette projection du principe à l'extérieur du système lui-même marque d'emblée la façon dont l'homme va appréhender son rapport au monde.

La Renaissance est elle-même hantée par cela. Si l'humanisme de Galilée affronte la doctrine de l'Église, cela ne signifie pas que de réelles modifications dans la compréhension de l'homme soient apportées. Il pense encore à la façon d'un platonicien lorsqu'il trouve dans les mathématiques et la géométrie les principes fondamentaux du monde naturel. À la fois extérieures et intérieures, transcendantes et immanentes², les catégories mathématiques forment des repères normatifs stables. Ainsi, l'humanisme de Galilée n'est pas véritablement une démarche intellectuelle qui place le destin de l'homme et le sens de son existence dans ses propres mains.

La nécessité d'une extériorité s'impose encore. Mais, dans le fond, la science moderne et contemporaine a maintenu ce réflexe sous une autre forme : la dimension de l'homme, sa place dans le cours des éléments du monde, a toujours été rejetée comme préoccupation suspecte. La science ne parle pas de l'homme, elle ne réfléchit pas à sa place, sa position, ni au sens de son existence. Cela, c'est la politique qui le prend en charge. En fait, la science affirme sa légitimité et la validité de ses résultats en prônant le désintéressement. La question de l'homme a toujours été laissée de côté au profit de l'analyse objective du monde. Elle évacue ainsi ce qu'elle considère comme le principal risque de sa démarche et le véritable obstacle à sa recherche. En s'affirmant non anthropocentrique, elle accède à une

grandeur, une force, une vertu. Ce problème est l'enjeu véritable de l'article « La conquête spatiale et la grandeur de l'homme » écrit par Hannah Arendt³ en 1954. Si les scientifiques ont su se débarrasser de la dimension de l'homme pour approfondir leurs connaissances du monde, s'ils ont réussi à mettre entre parenthèses leur orgueil et accepté de renoncer à affirmer que l'homme est au centre de l'univers, n'est-ce pas la preuve d'une certaine grandeur, d'une humilité, d'une dignité ? Cette grandeur est pour une part indiscutable. Mais aujourd'hui le dilemme est le suivant : « Nous décidons, par notre sélection du type d'observation employé, quels aspects de la

1- Platon, *Les Lois*, Paris, Gallimard Folio Essais, 1997.

2- « Encore une fois, nous sommes si habitués à la science mathématique, à la physique mathématique, que nous ne sentons plus l'étrangeté d'un point de vue mathématique sur l'Être, l'audace paradoxale de Galilée déclarant que le livre de la Nature est écrit en caractères géométriques. [...] Si vous revendiquez pour les mathématiques un statut supérieur, si de plus vous leur attribuez une réelle valeur et une position décisive en physique, vous êtes un platonicien. » Alexandre Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, « Galilée et Platon », Paris, Gallimard, Tel, p. 186 et 188.

3- Hannah Arendt, *La crise de la culture*, « La conquête spatiale et la grandeur de l'homme », Paris, Gallimard, 1972, p. 337.

nature seront déterminés et quels aspects seront laissés dans l'ombre ». Même dans l'analyse du monde objectif, la précision des mesures a conduit les scientifiques à devenir créateurs, auteurs des choix qui guideront leurs résultats. Hannah Arendt ajoute en effet que la physique moderne peut porter des regards entièrement différents sur le même événement, faisant apparaître des lois totalement différentes, sans que celles-ci ne soient jamais en « contradiction ». Si une pluralité de perspectives devient possible sans que celles-ci n'entrent en conflit les unes avec les autres, cela signifie que l'analyse du monde objectif n'est plus sûr de rien, que l'étude scientifique n'apporte plus de solution univoque et durable. Est remise en cause la démarche même de la science, c'est-à-dire la recherche de l'exactitude. L'homme doit alors faire des choix, prendre des options, des directions, et, par suite, se retrouve au centre des décisions scientifiques qui sélectionneront les résultats. La réponse découle de la question de départ. Le scientifique est plus que jamais responsable des résultats qu'il trouve. Hannah Arendt conclut que la « réalité objective » de laquelle l'homme a toujours été exclu est devenu le lieu dans lequel il « se confronte à lui-même ». L'homme devient donc responsable de lui-même au cœur même de l'espace qu'il pensait ne pas occuper ou influencer.

La conséquence de cette transformation massive des conditions de vie face à laquelle l'homme devient responsable de lui-même en même temps que de son environnement, est une substitution radicale et complète de la parole et du langage usuel. Ceux-ci cesseront « d'être une expression significative qui transcende le comportement alors même qu'ils ne font que l'exprimer et ils seront avantageusement remplacés par le formalisme extrême et en lui-même vide de sens des symboles mathématiques »⁴. Ainsi, il est juste de rappeler que l'expression n'a pour but que d'« exprimer les comportements » et non de leur dicter des conduites, mais en outre, la loi du genre soutenue par les statistiques et les procédures technoscientifiques finissent d'achever toute émancipation singulière. Aussi, malgré les tentatives de réduire le genre à un simple produit conventionnel, celui-ci continue d'importer avec lui sa transcendance originelle. Nietzsche n'a de cesse de rappeler dans *La généalogie de la morale* quelle est la nature du danger d'avoir laissé une transcendance fictive fonder les conditions de vie réelle⁵. Si les genres ne sont plus substantiels, transcendants, leur puissance d'action, même conventionnelle, produit encore et toujours de la soumission. Les hommes ne sont donc jamais parvenus à affirmer leur désir de vivre en pleine maîtrise d'eux-mêmes.

Toutefois, les sciences humaines, en tant que mises à jour du monde proprement humain, ne sont pas non plus débarrassées d'un certain besoin de catégoriser à partir de genres normatifs. La littérature elle-même, qui est sans doute encore le lieu de l'invention de nouvelles possibilités de vie parce qu'elle ne cesse de renouveler l'écriture et plus généralement la langue, subit encore de plein fouet la domination des normes. Bien que celles-ci aient été sévèrement attaquées par les écrivains du XX^{ème} siècle au motif qu'il s'agit encore d'une norme abstraite, valant en soi et reconduisant à elle-même toute expérience singulière, elles demeurent des critères toujours persistants. L'utopie avant-gardiste du XX^{ème} siècle a postulé l'idéal d'une abolition des genres. « Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas », écrivait cependant Michaux⁶. Or, ces mêmes utopistes sont ceux que les french studies ont accueillis à bras ouverts pour impulser un nouveau souffle à la recherche américaine. Prise en étau entre d'une part un héritage culturel et littéraire britannique, et d'autre part, le récit de l'origine nationale U.S. et l'utilitarisme (« learn to earn »), l'université américaine a trouvé dans les avant-gardes littéraires française de l'après-guerre et le structuralisme

4- Ibid, p. 355.

5- « Il s'agissait en particulier de la valeur du « non égoïste », de la pitié, du renoncement et de l'abnégation, instincts que Schopenhauer avait si longtemps auréolés, défiés, transportés dans l'au-delà, qu'il finit par ne plus lui en rester que ces « valeurs en soi » qui l'amènèrent à dire non à la vie et à lui-même. » F. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, « avant-propos », Paris, Gallimard, 1971, p. 13.

6- Henri Michaux, « L'Époque des illuminés », Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, p 106.



un moyen de renouer avec la société civile et de révéler la diversité culturelle américaine. Mais aujourd'hui, le retour en force des genres littéraires, notamment en France, ne rassure pas sur l'état de la critique et des auteurs. Ce repère formel et réducteur nie ce qui est essentiel à l'expérience de l'écriture : la confrontation d'une singularité à la langue et l'émergence d'une parole unique du cœur de ce conflit. Nous connaissons tous *La chartreuse de Parme* et *L'Éducation sentimentale* ; mais le « roman d'apprentissage », lui, n'existe pas. Le genre est une convention et, plus exactement, une contrainte. Antoine Compagnon insiste, peut-être désespérément, sur la distinction d'une contrainte qui serait moins répressive que productive au sens où il garantit une « reconnaissance ». « Un texte affirme ou affiche sa singularité par rapport à un horizon générique, dont il s'écarte, qu'il module, qu'il subvertit. Le genre est un intermédiaire entre l'œuvre particulière et singulière et la littérature entière : Maurice Blanchot insiste sur la modernité comme ruine des genres. »⁷ À l'évidence, règnent actuellement des motifs économiques pour justifier encore de l'importance des genres littéraires. Ils permettent en effet à l'industrie culturelle de constituer le socle clairement identifiable d'une offre culturelle destinée à un public dont l'initiative ou même le choix des procédures de médiation entre lui et l'œuvre ont été retirés. La contrainte du genre s'exerce donc à la fois sur le créateur et sur le public. Alors, c'est toute la perception des uns et des autres qui est modifiée par cette « constitution », « régulation » et « tradition » du genre. Toutes les *french studies* sont vigilantes à cet endroit. « Le genre est fait, construit, en fonction de certaines normes, ces normes mêmes sont celles qu'il incarne et qui le rendent socialement intelligible »⁸, affirme Judith Butler. La reconnaissance n'est pas un argument qui viendrait justifier, en tant que repère, les possibilités dissidentes. Le genre est un moyen de contrôle invisible parce qu'il conditionne la visibilité tout comme ce qui reste hors-champ dans une détermination silencieuse des possibilités de jugement. Car la relation du jugement avec la désignation est toujours dans une relation de conflit et d'équilibre. Le genre désigne à la fois l'articulation de son objet avec les autres choses qui interagissent ou non avec lui, et, en même temps, inscrit l'origine de l'objet en construisant sa nomination. Le jugement s'accorde avec le genre comme respectivement une possibilité enserrée dans le formalisme et un acte de production du réel. Les normes peuvent être explicites, ou ne pas l'être. Dans le contexte des pratiques sociales, qu'il s'agisse des études universitaires, de la création artistique, des conduites familiales, sexuelles, elles demeurent en général implicites, difficiles à déchiffrer, et ne peuvent être identifiées que par les effets qu'elles produisent. En dehors de cette norme, c'est-à-dire au cœur des conduites marginales, l'apparition se fait de façon d'autant plus violente que la contrainte habituelle est tacite, immanente. Mais de même que le conflit des scientifiques de la Renaissance contre l'anthropocentrisme de la doctrine religieuse, la question demeure celle d'une émancipation véritable. Être « anti » c'est encore rester dépendant de ce contre quoi on se dresse. Ainsi, dans la réflexion menée sur les genres féminin et masculin, l'activisme féministe qui défend une essence de la féminité ne parvient pas à dépasser la logique de la domination et de la violence. Les *queer studies* viennent de ce constat d'échec du féminisme essentialiste. Dans le cadre de ce que l'on appelle les « guerres du sexe » (*sex wars*) – et non la guerre des sexes – le camp prohibitionniste anti-pornographie, autour de la critique Andrea Dworkin et de la juriste Catharine McKinnon propose une théorie peut-être insuffisante et vraisemblablement contre-productive parce qu'elle conduit à un *statu quo* sans issue. Selon Mac Kinnon, le genre est produit dans le contexte de la subordination sexuelle. Le rapport de domination serait l'origine de la distinction des genres. Le harcèlement sexuel devient l'image explicite de la production du genre. Ne peut-on pas se dire alors que, symétriquement, les mesures anti-harcèlement sexuel servent elles-mêmes à reproduire les normes de genre ? L'interdit explicite renforce nécessairement la distinction de genre. S'il se substitue à la production immanente du genre, dont le harcèlement en révèle de façon aigüe la manifestation, la norme anti-harcèlement confirme

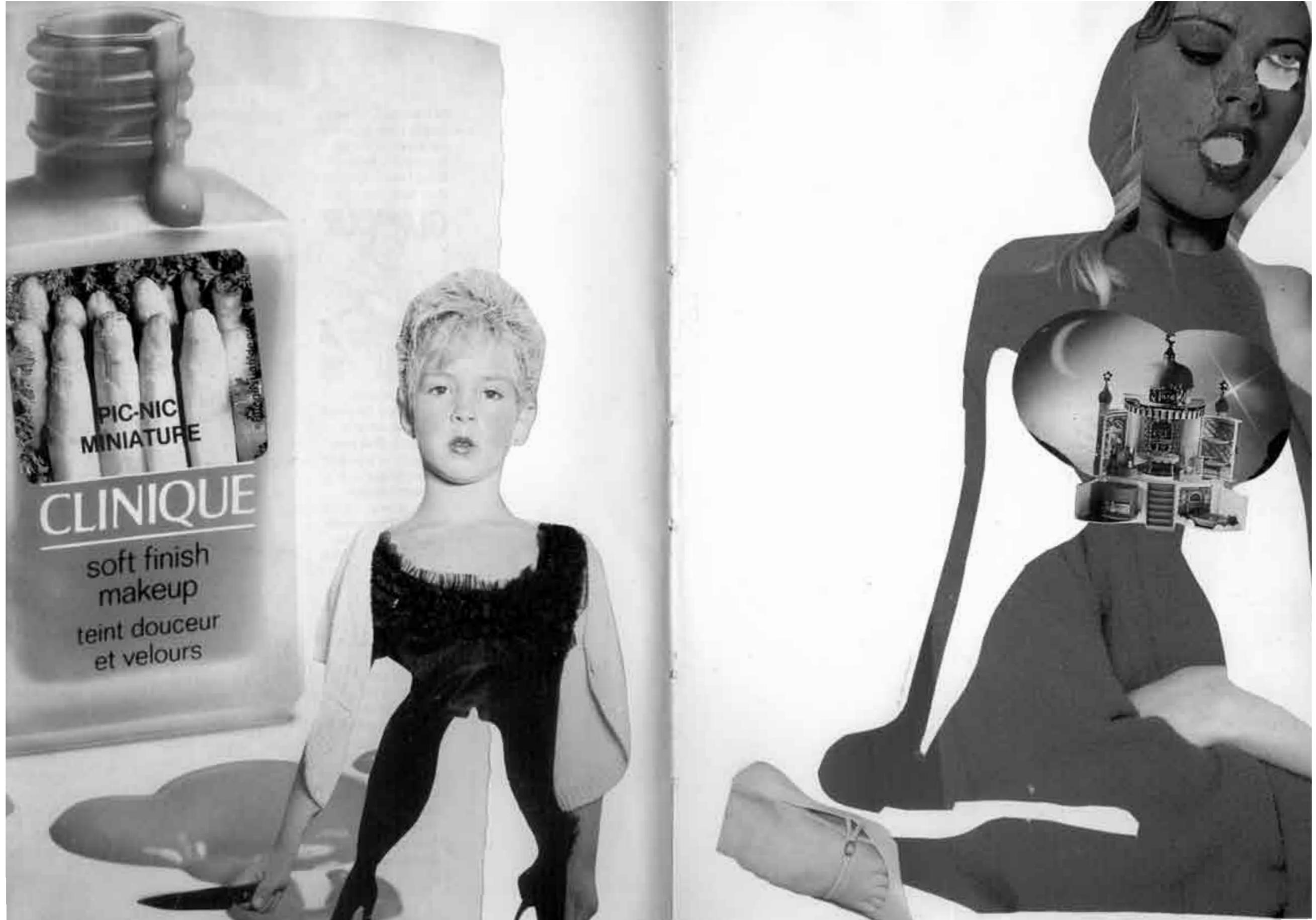
7- Antoine Compagnon, « La notion de genre », cours prononcé à l'Université Paris-IV Sorbonne (disponible sur <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>).
8- Judith Butler, « Faire et défaire le genre », conférence du 25 mai 2004, Université Paris-X Nanterre.

l'opposition des genres. Judith Butler renvoie alors aux analyses de Pierre Macherey. À l'appui des études de Foucault sur la folie et le système pénitentiaire, il présente explicitement le type de causalité immanente des normes. « Penser l'immanence de la norme, c'est bien sûr renoncer à considérer son action de manière restrictive, comme une « répression » formulée en termes d'interdit, s'exerçant à l'encontre d'un sujet donné préalablement à cette action, et qui pourrait lui-même se libérer ou être libéré d'un tel contrôle : l'histoire de la folie, comme celle des pratiques pénitentiaires, comme aussi celle de la sexualité, montre bien qu'une telle « libération », loin de supprimer l'action des normes, la renforce au contraire. »⁹ Par conséquent, la démarche de Judith Butler consiste à promouvoir l'idée d'une construction par les actions et les pratiques. Seules celles-ci sont en mesure de produire une identité sociale dans laquelle l'individu puisse se construire sans subir de violence. Cette possibilité d'émergence passe alors par un premier mouvement qui n'est autre que celui d'un déplacement et de l'exil. L'intérêt consiste alors à ne plus considérer en premier lieu le fait d'être – contre – que celui d'être – ailleurs –. Dans un article intitulé « La position de l'exilé »¹⁰, Georges Didi-Huberman élabore une réflexion sur l'écriture en situation d'exil à partir du *Dialogue d'exilés* et du *Journal de travail* (1938-1955) de Bertold Brecht. Outre l'impossibilité de tenir ces écrits pour un type ou un genre sans risquer de justifier la barbarie, ces œuvres témoignent d'un mouvement singulier : « [...] approche autant qu'écart : approche avec réserve, écart avec désir »¹¹. Ce sont d'abord et avant tout les expériences de « résistance » et d'« impli[ca]tion » qui sont déterminantes, en ce qu'elles mettent en avant à la fois les capacités conjointes de se projeter à partir du présent dans un avenir, de tenir bon dans son désir et de briser « les barrières de l'opinion »¹². Cette « vie mutilée », comme l'appelle Adorno, est celle-là même qui est en mesure de discerner au mieux ce qui, dans la vie concrète de l'existence sociale, cohabite, se juxtapose, s'exclut et alterne dans le silence complice des aveuglés de l'organisation. « La dialectique du monteur – de l'artiste, du montreur –, parce qu'elle donne toute sa place aux contradictions non résolues, aux vitesses d'apparition et aux discontinuités, ne « dys-pose » les choses qu'à faire éprouver leur intrinsèque vocation au désordre. [...] Là où rien n'est à sa place, c'est le désordre. Là où, à la place voulue, il n'y a rien, c'est l'ordre. »¹³

Nous nous trouvons donc en présence d'une insupportable crédulité générale à l'égard de l'organisation humaine dans l'ensemble de ses modalités. Qu'il s'agisse de la science, dont on sait maintenant combien l'idée même de causalité est devenue caduque, qu'il s'agisse de la création littéraire ou de la sexualité, l'aveuglement de la politique actuelle dissimule bien mal sa grande peur, sa paralysie à penser le champ social à partir des dilemmes qui la traverse. Il s'agit moins de trancher que d'ouvrir la possibilité des situations contradictoires. On comprend alors pourquoi la défense des conditions de vie coïncide avec celle d'une certaine exigence avec le langage. Si l'on considère que l'expression constitue l'enjeu primordial puisqu'il rend accessible la variété des choix comportementaux, il importe alors de maintenir un espace de parole totalement libre et dont la tolérance de la part de l'opinion doit être absolue. Car il existe des avantages à demeurer en deçà de toute intelligibilité. Cet espace devient alors l'écart nécessaire à la critique. Il s'agit d'une « capacité collective d'articuler une version alternative et minoritaire de normes ou d'idéaux permettant d'agir. »¹⁴ Il revient donc à chacun de comprendre que la démocratie ne peut s'exprimer d'une seule voix, et que les idéaux universalistes doivent aménager une place au conflit, à l'articulation des oppositions et des distinctions.

Jérôme Diacre

9- Pierre Macherey, « Pour une histoire naturelle des normes », in Michel Foucault philosophe, rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Paris, Des Travaux / Seuil, 1989, pp. 213-214.
10- Georges Didi-Huberman, « Position de l'exilé », in Lignes n° 26, « Les étrangers indésirables », mai 2008, Paris, nouvelles éditions lignes.
11- Ibid, p. 65.
12- Ibid, p. 64.
13- Ibid, Brecht, *Dialogue d'exilés*, cité par G. Didi-Huberman, pp. 77-78.
14- Judith Butler, op. cit.



QUEER CENTRE

ENTRETIEN AVEC

BEATRIZ PRECIADO

photo de Beatriz Preciado

photo de Beatriz Preciado

réalisé par Sammy Engramer & Eric Foucault

Le 14 février 2009 à Bourges, dans les locaux d’Emmetrop² à l’occasion de la *TestO Junkie party*

photo de Beatriz Preciado

***Eric Foucault** : Quels sont les liens avec Emmetrop ? Et quand cela a-t-il commencé ?*

photo de Beatriz Preciado

***Beatriz Preciado** : Ça a commencé en 2003. Erik³ et Fred⁴ avaient cru bon de créer une association lesbienne à l’époque où ils m’avaient invitée pour faire une conférence sur la théorie queer⁵, ainsi qu’un atelier. En 2000, j’avais sorti le « Manifeste »⁶ qui a été par la suite traduit en espagnol, en italien… C’est ainsi que j’ai commencé une tournée un peu absurde. Je me suis arrêtée un moment en France parce qu’à ce moment, il n’y avait pratiquement rien en termes de politique queer. Je suis allée à peu près partout. Je sentais que les gens attendaient quelque chose, ils étaient dans une impasse avec la normalisation gay et n’avaient plus de références. Quand je suis arrivée à Bourges, il y avait un débat au sein de l’association de lesbiennes pour savoir s’il fallait mettre de l’argent dans l’organisation de randonnées lesbiennes ou bien dans un travail critique sur le genre. D’ailleurs, la question d’une association lesbienne posait problème car, arrivée à Bourges, j’ai commencé à parler de culture post-lesbienne dépassée, disant « moi, je ne me définis pas comme lesbienne, ni même comme transgenre ». Ça a tout de suite été décapant !*

photo de Beatriz Preciado

***Sammy Engramer** : *Était-ce une libération dans un cadre français lié à un complexe identitaire ?**

photo de Beatriz Preciado

***B.P.** : Pour moi, ce n’était pas lié à un complexe identitaire, mais plutôt culturel ; disons qu’on peut se construire avec les représentations et les références que l’on a. En France, il n’y avait plus de références. En fait, il y a eu un blocage autour des traductions des textes féministes américains. En France, en dehors du féminisme radical séparatiste – qui venait du marxisme des années 1970 avec des femmes un peu récalcitrantes – il n’y avait plus de références. Les gens ne participaient plus aux mouvements féministes parce qu’ils s’en sentaient exclus. Il n’y avait pas non plus de représentations (le porno lesbien n’était pas encore arrivé en France).*

photo de Beatriz Preciado

***EF** : *Est-ce spécifique à la France ?**

photo de Beatriz Preciado

***BP** : Oui. La situation en Espagne, par exemple, était bien différente. On venait de sortir d’une dictature. Evidemment, il n’y avait rien pendant très longtemps, mais au moment de la movida espagnole, dans les années 1980, on a commencé à traduire beaucoup de textes américains, notamment en connexion avec l’Amérique Latine (les Mexicains traduisaient énormément). Alors qu’en France, avec le poids de la psychanalyse française qui a constitué un véritable barrage à la traduction américaine, c’était beaucoup moins évident, notamment parce que la lecture queer était en train de déconstruire Freud, Lacan, etc. Une des choses qui m’a le plus frappée quand je suis arrivée en France, c’est de voir qu’à l’Assemblée on discutait sur la question de l’homoparentalité ou du mariage gay avec Lacan à la main. En Espagne on en discutait avec la bible à la main ! À son insu, Lacan était devenu l’instrument de normalisation du genre. Par ailleurs, aux Etats-Unis,*

photo de Beatriz Preciado

1- Beatriz Preciado est née en 1970 à Burgos. Philosophe, elle est chercheuse à l’Université de Princeton et enseigne à l’université de Paris VIII. Elle a écrit deux livres : *Le Manifeste contra-sexuel* aux éditions Balland, et *Testo Junkie*, publié en octobre 2008 aux éditions Grasset.

2- Emmetrop est une association créée en 1992, basée à Bourges dans la Friche l’Antre-Peaux. Elle a pour mission la promotion de la création contemporaine à partir d’une action ouverte, décloisonnée et décalibrée, et entend créer de nouveaux rapports entre art et population. Les champs artistiques balayés par Emmetrop vont des musiques actuelles et expérimentales en passant par l’art contemporain (Le Transpalette, lieu d’exposition), les cultures urbaines, les arts de la rue et du cirque, le théâtre jeune public… Connu pour sa programmation exigeante, Le Transpalette a accueilli

de nombreux artistes tels que Daniel Buren, Claude Lévêque (parrain d’Emmetrop), Nicolas Moulin, Saâdanne Afif, Kristina Solomoukha, Pierre Ardouvin, Véronique Boudier, Philippe Rahm, Nicolas Floc’h… Depuis 2008, l’association dispose d’une salle pour les musiques actuelles, Le Nadir.

3- King Erik est le directeur d’Emmetrop.
4- Frédérique Marciniak est co-directrice d’Emmetrop et programmatrice musique et danse.
5- Queer signifie en français « étrange » ; le terme fut d’abord utilisé comme insulte à l’encontre des homosexuels et transsexuels qui le récupérèrent, dans les années 1980, par ironie et provocation pour se désigner. Comme une formule de ralliement pour ceux qui – hétérosexuels compris – ne se reconnaissent pas dans l’hétérosexisme de la société, le mot queer convoque certaines récentes traductions telles que « transpédégouine » ou « altersexuel ».
6- Manifeste contra-sexuel, Balland, Paris, 2000, 157 pages. Véritable essai de la génération queer militant contre les « effets normatifs de l’identité sexuelle », où Beatriz Preciado revendique la « dissolution des sexes », invite à renoncer à la condition naturelle d’« homme » ou de « femme », aux « liens de filiation assignés par la société hétérocentrée » et à se reconnaître en tant que « corps ».

7- Karine Noulette, alors directrice d’Emmetrop depuis 20 ans, a changé de genre et est devenue Erik.
8- Les drag kings sont des personnes (hommes, femmes ou autres selon leur autodétermination) construisant une identité masculine volontairement basée sur des archétypes, le temps d’un jeu de « rôle ». Ces personnes peuvent revendiquer toute identité de genre. Les drag kings construisent leur identité (pas exclusivement l’identité de genre) à travers la masculinité. Le mouvement entend refuser les « qualités » traditionnellement attribuées à chaque genre où le féminin est synonyme de douceur, de tendresse, et voit ses prérogatives limitées à la sphère privée et où le genre masculin est synonyme d’agressivité, de combativité, de pouvoir s’exerçant dans la sphère publique. Les drag kings ne sont pas nécessairement transsexuelles, dans la mesure où la démarche de « se kinger » n’implique pas un changement d’expression de genre sur le long terme. Le mot renvoie bien entendu à drag queen, issu du vocabulaire des rues, drag étant l’abréviation de *dressed as girl* [habillé comme une fille] pour décrire le travestissement masculin.

9- Queer MC est la première création scénique des Kings du Berry, groupe de performance drag king créé en 2004, collectif transpédégouine dont l’objectif politique et artistique est de tisser des liens entre les cultures populaires et l’activisme transgenre. Ils investissent le hip-hop, culture musicale certainement la plus homophobe, en déconstruisant la virilité des clips vidéo de rap où l’on voit des bimbos lippues et siliconées, jupe très très courte, s’exciter sur les décapotables de ces messieurs. Le vêtement du rappeur est généralement très ample afin de cacher les formes du corps (comme s’il était nié) en contraste avec les bonnasses suscitées ; ainsi le travestissement des Kings du Berry, qui masquent leur poitrine sous ces mêmes vêtements amples, poussent l’ambiguïté des genres, comme un virus dans l’univers hip-hop. Et, cerise sur le gâteau, dans leur spectacle, les bimbos sont remplacées par une drag queen !

10- En effet, depuis 2003, Emmetrop développe des projets liés aux questions de genre au travers de conférences, expositions, performances ou ateliers, mêlant création contemporaine et activisme queer.

11- Conférence donnée ce jour même (le 14 février 2009) au Nadir, autour de son livre, paru en octobre 2008, Testo Junkie. Plutôt que résumer le livre, nous vous donnons la première phrase de la quatrième de couverture : « Je ne prends pas de la testostérone pour me transformer en homme, mais pour trahir ce que la société a voulu faire de moi… ».

12- Citons notamment le précieux travail de **Reine Prat**, missionnée par le Ministère de la culture, sur la parité des responsables d’établissements dans le spectacle vivant. Mais au-delà des questions de parité, Reine Prat se soucie plus particulièrement aujourd’hui des représentations de la masculinité ou de la féminité dans le spectacle. Entre d’un côté, les femmes chorégraphes qui n’en finissent pas d’explorer leur corps et de l’autre, les metteurs en scènes qui s’excusent inlassablement d’être des hommes…, le chemin vers l’abolition des genres reste long. Dans le cadre de sa Mission au sein du Ministère de la culture, Reine Prat a rédigé : « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. Pour l’égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation, mai 2006 ». Elle y parle de *la responsabilité particulière que portent les arts du spectacle, en tant que vecteurs privilégiés d’une réflexion intime et politique, de représentations du monde et de nourritures pour nos imaginaires. Et malheureusement, le fonctionnement homosocial est préjudiciable à la vitalité du secteur. Les inégalités constatées ont pour corollaire une organisation homosociale du secteur qui favorise des comportements mimétiques, symptomatiques d’un entresoi où se désapprend l’écoute de l’autre, de toute possible différence ou divergence.*

13- Dans son livre, *Testo Junkie*, Beatriz Preciado se demande si elle doit « consacrer [sa] vie au développement transmoral de l’humanité comme espèce » (p.196).

14- Par exemple, les différentes manifestations organisées par **Emmetrop** sur les problématiques queer envisagent autrement les rendez-vous publics. On est habitué, dans le milieu de l’art contemporain, aux vernissages classiques avec cacahuètes et vin pétillant et un peu de musique à la fin. A Emmetrop, certaines soirées présentant des performances se poursuivent par une invitation au public à expérimenter et mettre en pratique les problématiques abordées par les performers, à différentes formes de jeux sensuels, comme le tournage d’un film post-pornographique (mais de manière à désamorcer ce que le capitalisme en a fait, c’est-à-dire un marché rentable de frustration et donc de consommation). Un des temps forts fut l’opération Sexe public en 2007.

je travaillais sur Derrida et en arrivant en France, je me suis rendue compte que la lecture française de Derida était ultraconservatrice. De la même manière, on assistait à une lecture de droite de Michel Foucault. Bref, c’était un véritable chantier où tout était à faire. Pour revenir à votre première question, j’ai donc fait un tour des associations gay et lesbiennes de France et quand je suis arrivée à Bourges, ça a été le dé clic immédiat, notamment avec Erik (à l’époque Karine⁷). On a fait un atelier drag king⁸. Du coup, l’association lesbienne qu’elles avaient créée a complètement éclaté : une partie est allée à la randonnée lesbienne et l’autre partie revendiquait « On est gouines, on est queer ». Elles ont commencé à lire des textes… Dès lors, un lien d’amitié et politique s’est constitué. Rapidement, ils ont créé Queer MC⁹. Ils m’ont suivi en Amérique Latine et en Espagne pour alimenter leurs connaissances sur le sujet, montrer leur spectacle et débusquer d’autres performers.

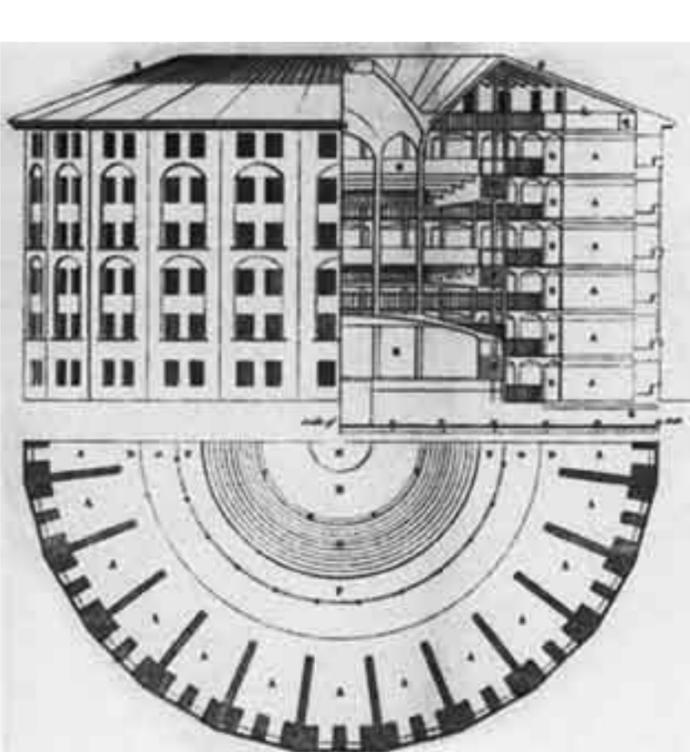
***EF** : *Penses-tu être à l’initiative, même involontairement, de la ligne queer qu’Emmetrop glisse depuis cinq ou six ans dans sa programmation générale ?*¹⁰*

***BP** : Ma manière de travailler ne différait pas beaucoup de celle d’Emmetrop, au croisement de l’artistique, de l’activisme et de la théorie. En arrivant à Bourges, je m’y suis donc retrouvée. Il n’y avait pas beaucoup d’autres espaces comme Emmetrop en France.*

photo de Beatriz Preciado

***SE** : *J’ai trouvé ta conférence*¹¹ *très philosophique, très ouverte. Je me suis dit que les théories queer pourraient être appliquer à d’autres mouvements. De nombreuses disciplines (comme le media art ou certaines formes d’art contemporain) créent des modèles d’engagement similaires. Pourtant, ces « minorités » ne se rencontrent pas alors que les réflexions que tu développes sont au centre de questionnements communs.**

***BP** : C’est très intéressant, parce que toute la question du politique est là en effet. En France, on n’a pas pris le temps de lire : on est passé directement de Simone de Beauvoir à Judith Butler. Aussi a-t-on l’impression que la théorie queer, ça roule ! Alors que c’est encore tout un débat à mener, et surtout de manière ouverte, notamment sur la production de la subjectivité. Autour de cette question, on trouve des gens qui travaillent sur le corps, le genre, la sexualité, la construction de la race, mais aussi autour*



des problématiques liées aux médias, à la production de l’image, à la représentation¹², à l’espace public, à l’architecture évidemment. Un débat, donc beaucoup plus large. Prenons par exemple Judith Butler : elle ne se voit pas comme une philosophe queer, d’ailleurs son prochain essai traitera de la « judéité », une lecture post-identitaire de la question juive.

***SE** : *Justement, est-ce qu’aucune politique ne porte la question des différences d’identités, du devenir individuel de chacun, ou bien quelque chose qui porterait un idéal d’épanouissement individuel ?**

***BP** : Les mouvements queer et post-queer ne sont pas du tout intéressés par la question de l’individu. Dans ce sens, nous ne sommes pas liés à des mouvements anarchistes ou à des courants individualistes. Nous ne sommes pas du tout dans l’idée individualiste que chacun va trouver sa voie. Il s’agit plutôt, à chaque fois, de repenser collectivement ce qu’on peut faire avec les techniques de reproduction du genre collectivement, car il est impossible de le faire seul. Individuellement, on n’a pas de sexe, on n’a pas de genre.*

***EF** : *Pas de cas particuliers, parce que sinon il y aurait des milliers de cas, non ?**

***BP** : Oui, mais plutôt que de dire, comme Deleuze et Guattari, qu’il y aurait autant de genres qu’il y a d’individus, la question pour moi c’est : là où il n’y aurait que des individus, il n’y aurait pas de genre¹³. Pour moi, la question tient plus au langage. Comment créer un langage pour être capable de communiquer avec des gens qui produisent d’autres formes d’interventions politiques¹⁴ dans l’espace public ? Il m’est souvent arrivé de me retrouver avec des gens qui sont dans des mouvements tel que l’altermondialisme, et évidemment, comme ils n’ont jamais lu de textes queer, ils entretiennent une homophobie de bon cœur, sorte d’homophobie molle. Ils ne se sont jamais rendus compte de la violence de leur langage et reproduisent des stéréotypes de genres. Il est de fait nécessaire de créer des alliances, des espaces de passage, des traductions.*

photo de Beatriz Preciado

***SE** : *Au sujet de la normativité de l’identité sexuelle, prise dans l’état d’un projet politique occidental, j’ai le sentiment qu’on ne prend pas conscience de cette mécanique. C’est ancré en nous dès l’enfance, nous avons intégré ces règles et acceptons d’emblée les mécanismes de la normativité.**



BP : Oui, mais en même temps, j’ai l’impression qu’on est moins consentant qu’on le croit. Le problème avec les normes du genre, c’est qu’elles sont impossibles à incarner. La féminité et la masculinité telles qu’elles ont été pensées par les discours médical et juridique sont impossibles à incarner. C’est l’échec du genre ! Nous sommes tous en échec par rapport à cette normativité. Mais on fait semblant, on dit « Tout va bien » ! J’ai quand même l’impression que nous commençons à travailler sur la question. C’est notamment ce que je pense quant à moi-même. Je rencontre également des biohommes « très hétéros » et « super mariés », avec des enfants, qui me disent : « franchement, je ne sais pas quoi faire de ma masculinité, elle ne m’arrange pas du tout… ». Concernant les femmes, il y a tout un travail qui a été fait par les minorités (les féministes) parce que c’était nécessaire, une question de survie. En revanche, ce travail n’a pas été fait du côté de la masculinité. Contrairement à ce qu’on dit – suivant l’hypothèse de Bourdieu – que les femmes sont complices du système de domination masculine, qu’on aurait incorporé, et que les femmes vont elles-mêmes reproduire le système phallocrate, les femmes ont fait un sacré travail de déconstruction, de critique, après les années 1970… Et tout ça sans que les hommes aient bougé le petit doigt. Mais c’est comme avec la « blanchitude » ; les blacks se tapent un boulot extraordinaire pour faire valoir leurs droits, mais les blancs pendant ce temps-là, qu’est-ce qu’ils font ?! En fait, la crise du capital – enfin si on peut parler de « crise », sinon de renforcement du système capitaliste par lui-même ! – concerne à la fois l’économie et le symbolique : pas de différence entre les deux. D’ailleurs, le terme de « valeur » s’applique aux deux. Avec la crise, c’est le système dans sa totalité qui craque. S’il y a à nouveau une sorte de lynchage homophobe extrêmement conservateur autour de la masculinité et de la féminité (notions aujourd’hui beaucoup plus normatives que dans les années 1970), c’est parce qu’il y a une crise de l’hétérosexualité et de la masculinité : les modèles dominants sont en échec. Finalement, comme je dis souvent, les minorités se portent assez bien. On a créé tout un système de réflexion autour de l’identité qui nous permet de relativiser.

***EF** : Je reviens à l’aspect artistique. Comment sont nées les performances drag king ?*

BP : Elles sont apparues dans la subculture des « garçonnes », dans les années 1920. En France, c’est parti de ce mouvement : des femmes empruntant les prothèses masculines (le monocle, le porte-cigarette, le pantalon bien sûr). Je pense aussi au moment de la « Harlem Renaissance »^[5] dans les années 1920 et 1930, où, sur scène, on voit beaucoup de travestis. Il s’agit de performances théâtrales avec des personnages masculins. Et puis, ces actrices (acteurs ?) ont commencé à conserver leur personnage en dehors de la scène. S’opère alors un effacement entre espace théâtral et espace public. Normalement, l’espace théâtral représente une exception par rapport à l’espace public. En France, après le mouvement « garçonnes », la culture ouvrière a rapproché les femmes des machines, de la technologie et cela, on le doit à la Seconde guerre mondiale ! Ensuite, dans les années 1950, apparaît la culture « *butch* »^[6] en réaction aux modèles hétéro-normatifs. Mais c’était une culture très underground et extrêmement dénigrée par les féministes qui les voyaient comme une répétition banale des normes hétérosexuelles. Les féministes considéraient les *butch* comme une parodie plus que comme une critique. Les performers des années 1970 ont été aussi une référence. Il a fallu attendre la fin des années 1980 et les années 1990 pour voir une véritable culture drag king.

***SE** : Et le côté transformiste de David Bowie ?*

BP : Le travestissement vers la féminité est passé beaucoup plus tôt dans la culture populaire. Ce fut beaucoup moins évident pour le travestissement vers la masculinité qui est une représentation du pouvoir. Une femme qui joue la masculinité prend la place du pouvoir. Une drag king ne fait pas rire,

on trouve cela grotesque. Les drag queens font rigoler, ils ont quelque chose de folklorique, d’inoffensif^[7] ; alors qu’une drag king ridiculise le pouvoir. Quand j’ai commencé à faire des ateliers drag king en France, ça ne passait pas auprès des lesbiennes et des féministes. Elles trouvaient cela dégradant que je me prenne pour un homme ; or, je leur répondais : « Non, je ne me prends pas pour un homme, je pourrais être un homme !» Aujourd’hui, les performances et les représentations drag king ne s’appuient plus seulement sur les signes culturels masculins, mais aussi sur la matérialité du corps^[8].

***SE** : Hier, j’ai discuté avec Jordi Colomer à propos de cet entretien. Il m’a dit que tu avais lancé la mode de la moustache à Barcelone^[9].*

BP : Je ne sais pas si c’est vrai. Mais quand j’ai commencé à porter la moustache, dans la rue, certaines personnes étaient intriguées, sinon offusquées, d’autres me prenaient pour un homme (je suis assez grande) ; mais il est clair que c’est déstabilisant.

***SE** : Ta moustache n’est pas de l’ordre du travestissement. Elle est fine et élégante. Pour moi, c’est un geste esthétique subtil, un positionnement individuel.*

BP : Il faut dire que je prends de la testostérone depuis un certain temps, mais que je n’arrive pas à avoir de poils ! Au début, je m’étais dit : « Génial, au bout de trois mois j’aurai de la moustache », mais non. Mes copines qui ne prennent rien ont plus de moustache que moi ! Plus sérieusement, ma moustache parle de toutes les pratiques qui ont rapport à l’effacement de la masculinité chez les femmes^[20]. Ce qu’on ne voit pas, c’est le travail quotidien que font les femmes, prises dans le système, de s’épiler constamment la moustache. Après, il y a une question d’esthétique, au sens de code du genre. Ce qui me plaît, c’est de déconstruire ces codes visuels, quelque chose de pas complètement masculin, ni féminin. Si c’est devenu une mode barcelonaise, tant mieux ! C’est vrai qu’en Espagne, je fais beaucoup de médias, et je me suis dit que jamais je ne passerai à la télé sans moustache. Il y a des gens qui me demandent si elle est réelle, qui veulent toucher, qui aimeraient savoir comment je l’applique… Ce n’est pas si anodin, cette histoire de moustache.

***EF** : Il n’y aurait pas quelque chose de l’ordre de l’enlaidissement, par rapport au canon féminin où il s’agit d’éliminer tous les poils du corps, ce qui doit justement distinguer l’homme de la femme ?*

BP : En effet, des gens me demandent pourquoi je fais cela ; « Tu es beaucoup plus jolie sans la moustache ». Ce n’est pas aussi joyeux et coloré que le travestissement des drag queens. J’aime bien l’ambiguïté qu’apporte cette moustache, car idéalement, si j’y arrivais, j’aimerais corporellement m’installer dans un état plus androgyne, plus intersexe.

15- La Renaissance de Harlem est un mouvement de renouveau de la culture afro-américaine de l'entre-deux-guerres. New York attirait de nombreux noirs qui, confrontés au racisme quotidien et rejetés vers les périphéries, se regroupèrent dans le quartier de Harlem. L'effervescence de la Renaissance s'étend aux différents arts, mais surtout à une production littéraire de grande qualité.
16- *Butch* est l'abréviation de l'Anglais butcher (boucher). Il désigne les femmes lesbiennes masculines. Dans les années 1950, une *butch* était censée former un couple avec une *ferm* (abréviation de « femme »).
17- Les drag queens empruntent à la féminité des signes d'évanescence, d'artifice, de coquetterie (le maquillage, les bijoux, les coiffures sophistiquées), alors que les drag kings vont se référer à des signes de pouvoir, de domination (notamment vestimentaires : la chemise à carreaux du bûcheron, la cravate du cadre, le treillis du militaire ou du chasseur).
18- Au-delà de l'opération radicale consistant à créer un pénis sur le corps d'une biofemme, on peut citer : la moustache, les seins aplatis par des bandages, les accessoires tels que le god-ceinture placé au niveau de l'abdomen...
19- Beatrice Preciado, comme on le voit souvent chez les drag kings, porte une petite **moustache** brune, très fine, réalisée à partir de poils collés au-dessus de la lèvre supérieure.
20- Dans **Testo Junkie**, Beatriz Preciado tend à montrer qu'avec l'invention de l'hétérosexualité au XIX^e siècle, le XX^e siècle s'est évertué à fabriquer des « technofemmes », avec un ensemble de procédés politiques, techniques, chirurgicaux et moléculaires, pour rendre féminines les « biofemmes » (les personnes assignées femmes à la naissance). La société de contrôle, décrite par Michel Foucault, système extérieur au corps capable de maîtriser la fécondité, se retrouve aujourd'hui à l'intérieur du corps par l'administration d'œstrogènes, de progestérone, de silicone, de collagène. « Le corps des femmes y compris celles qui apparaissent comme normales, les féminines, les hétérosexuelles ni frigides ni hystériques, ni putes ni nymphomanes, les bonnes mères potentielles, est de toute façon objet de surveillance et de régulation. Par définition, le corps féminin n'est jamais normal hors des techniques qui font de lui un corps social hétérosexuel docile, dont la reproduction est sous contrôle. » p. 176.



AVEC KADER ATTIA

à l’un des deux mondes auxquels on est lié. Ce paradoxe a fini par m’emmener vers l’idée et le sentiment que les différences sont aussi des similitudes, dès lors que notre pensée se positionne entre elles. C’est parce que nous sommes tous semblables que nous sommes différents… La différence entre une fleur et un revolver est une analogie qu’ils partagent, tout comme celle qui sépare une culture d’une autre… Cette ambivalence m’a permis de croire en autre chose que l’existence rythmée par un ordre bipolaire des choses. Celui où l’on vous enseigne qu’il y a l’Orient et l’Occident. Au contraire, je me suis très vite orienté vers des univers hybrides, comme celui des transsexuels du monde arabo-musulman, qui ont essayé d’exister dans le monde occidental. Elles y développèrent leur identité sexuelle, sans pour autant oublier l’identité culturelle et culturelle de leur pays d’origine. Elles ont gardé leurs tenues orientales, et lors des fêtes qu’elles organisent pour oublier leur quotidien de sans-papiers et de prostituées, elles se parent de bijoux orientaux, et de robes brodées apportées du bled. Elles invitent les stars du raï du moment et se souviennent en dansant et, chantant de leur pays, de leurs amours, de leur histoire…

J.D. : Les tôles métalliques, les barils de pétrole, les parpaings, les miroirs de holy land sont des matériaux qui mettent en scène des objets sur le mode de l’installation monumentale. Qu’est-ce qui vous intéresse dans ce type de production ?

K.A. : Les formes monumentales ne sont pas une fin dans mon travail, mais le moyen. La forme monumentale ne m’intéresse pas plus que celle microscopique. Les œuvres de grande taille comme celles que vous venez de citer font référence à ce qu’elles représentent, à savoir les excès de notre société soit-disant moderne. Et puis je n’ai jamais aimé les choses « à moitié faites ». Lorsque j’ai fait une ville en frigos, j’en ai installé 260, lorsque j’ai souhaité faire déambuler le spectateur sur les toits d’un bidonville, comme celui de Nanterre, où mes parents ont vécu, avant d’être logés en HLM, je n’ai pas laissé le choix au spectateur, ni au musée, d’ailleurs… Mais je serais aussi radical à l’autre extrême : pour parler du vide, par exemple, un sac plastique vide posé par terre me suffit.

J.D. : La piste d’atterrissage est une œuvre qui fait écho au dossier de la Revue : le Queer et les pratiques transgenres. Ce type de contenu soulève une interrogation : quelle place le documentaire peut-il occuper dans le domaine de l’art contemporain ? Entre les pratiques artistiques et celui de certaines minorités contraintes au silence, trouve-t-on des préoccupations communes ?

K.A. : Je pense que si ce type de propos n’était pas évoqué, soit dans le champ de l’art, soit dans les médias, ces communautés seraient encore plus réduites au silence. Mais, à mon sens, la vision que l’on peut donner à travers l’art peut-être plus feuilletée et moins politiquement correcte que celle des mass-médias. Tout d’abord, dans le champ artistique, le parti pris est une nécessité, tandis que dans les médias, il est déontologiquement prohibé… D’autre part, le sujet des trans-genres est, à mon sens, beaucoup plus culturel que sexuel, car il est lié à la question de la morale de notre société. Or, dans toute société, la morale est subordonnée à la culture. Laissez-moi vous donner un exemple que j’ai vécu avec une amie. Lorsque j’ai passé deux ans au sein de la communauté des trans de la Porte-de-Clichy à Paris, j’ai naturellement été accepté chez les Maghrébins. Mais les Latinos-Américaines et les Françaises m’ont rejeté. Avec les Maghrébines, et plus précisément les Algériennes, il y a eu d’abord de grandes difficultés dans les relations, et puis je me suis fait des amies. Certaines de l’est de l’Algérie, la région d’où je suis originaire, et d’autres d’Alger, où j’ai traîné enfant et adolescent. Un jour, l’une d’entre elles, l’Algéroise, m’a annoncé qu’elle souhaitait aller voir son père agonisant en Algérie. Sachant qu’elle était sans papiers, elle ne pouvait prétendre à un « aller / retour » en empruntant la voie classique d’un voyage au bled. Kinuna était une jolie trans, avec des seins et un corps de femme. Elle avait un strabisme qui lui donnait une candeur charmante et cachait bien sa détermination.

Comme elle ne voulait pas risquer de se retrouver bloquée en Algérie, car elle n’avait pas de visa de retour en France, elle décida d’y aller clandestinement en taxi, en passant par l’Espagne puis le Maroc. Lorsqu’elle arriva dans son quartier de la banlieue d’Alger, Kouba (un des fiefs de l’islamisme radical), elle n’osa pas sortir du taxi, par crainte de choquer sa famille, qui ne l’avait jamais vue « en femme ». Le taxi se gara dans le parking de son immeuble, pas loin du porche d’entrée. Les vitres fumées remontées, et la climatisation à fond, Kinuna passa trois jours à assister aux funérailles de son père qui venait de mourir. Au bout des trois jours, elle paya très cher le taxi pour qu’il la reconduise au Maroc, et fit de même pour remonter vers l’Espagne. Son périple dura trois jours, avec une halte en Espagne où elle dû se prostituer pour se payer de quoi remonter sur Paris. Lorsqu’elle arriva dans la capitale, elle se jura de revenir à Alger avant la fin des quarante jours de deuil de son père, en homme. Elle alla voir le chirurgien esthétique qui lui avait posé ses prothèses mammaires et lui injectait régulièrement des hormones féminines. Elle lui demanda qu’il lui retire ses prothèses et commença une série d’injections d’hormones masculines afin de « redevenir un homme ». En quelques semaines, son système pileux se remit à pousser, et l’ablation de ses prothèses commençait à se cicatriser. Sa voix, avec le travail des hormones, se tenait de plus en plus grave. Elle se mis à porter des vêtements plus larges, une casquette, et des baskets. Cinq jours avant la fin du deuil de son père, elle refit le chemin qu’elle avait effectué à travers les réseaux de taxis clandestins, qui utilisent les vieilles routes de montagne pour faire passer des candidats à l’exil, moyennant une somme importante. Car son angoisse était d’être fiché comme clandestin aussi bien auprès des autorités algériennes que françaises. Arrivée à Alger, elle se présenta à sa maman endeuillée, et au reste de sa famille. Tout se passa très bien. Ses proches étaient très heureux de l’avoir parmi eux pour le deuil. Mais après le deuil, sa mère lui dit : « Rédouane (son nom de garçon), il faut que tu te maries maintenant ». Alors Kinuna pensa « Pourquoi pas »…! Elle se maria avec une femme d’Alger, à qui elle fit un enfant. Au bout de quelques mois de vie familiale à Alger, le spleen de Paris, de la nuit, de la fête, des talons, des strings et des strass lui monta à la tête. Elle emmena cette fois sa femme et sa fille sur la route de l’exil. Arrivée à Paris, elle raconta à sa femme son passé de parisienne. Comment elle vivait, elle s’habillait, etc. Elle lui dit que cela ne pouvait pas être autrement, car elle aimait se sentir femme. Sa compagne l’accepta et l’encouragea à être elle-même, pourvu qu’elle la garde auprès d’elle et qu’elle s’occupe d’elle et de son enfant. C’est ce que fit Kinuna, puisqu’elle entama un nouveau processus de transsexualisation, tout en gardant son sexe d’homme. Elle retrouva son corps de femme et son visage au charme féminin, tout en s’occupant de nourrir sa petite famille, et fit un deuxième enfant à sa femme. Elle vit aujourd’hui à Paris avec sa femme et leur deux enfants, âgés maintenant de 11 et 9 ans… Les questions que soulève cette histoire sont multiples. D’abord, comme je le disais plus haut, le regard moral est avant tout une question culturelle, car dans la société d’où vient Kinuna, le plus important, c’est la famille. En dépit des apparences, Kinuna est acceptée par sa femme parce qu’elle subvient à ses besoins. Même si c’est par la prostitution, Kinuna nourrit sa femme et ses deux enfants. L’autre chose, c’est comment, là aussi, l’identité sexuelle passe au second plan, puisque sa femme l’accepte tant que Kinuna garde son rôle de père qui va travailler pour nourrir ses enfants. Je me souviens d’un soir où nous rentrions à la maison, et la première chose que Kinuna demanda à sa femme c’est : « Qu’est-ce qu’on mange ce soir ? », laquelle lui répondit : « Des pâtes en sauce…».

J.D. : *Kasbah, Ghost, La piste d’atterrissage… sont des œuvres que l’on peut explicitement inscrire dans un type « politique » de l’art. Malachi-Farrell qui a exposé ici il y a peu, appartient par bon nombre de ses propositions à ce type, lui aussi. De même, Alain Declercq qui expose en ce moment chez Loevenbrück… Certains historiens de l’art pensent que sortir de la modernité revient à constater l’échec de l’art à transformer le monde. Cela revient aussi à renoncer à l’utopie avant-gardiste de l’artiste. Réaliser aujourd’hui des œuvres politiques correspond-t-il à une persistance de ce pouvoir de l’art ou est-ce un nouvel académisme ?*

K.A. : Plusieurs choses attirent mon attention dans votre question. Tout d’abord, pourquoi « sortir de la modernité » reviendrait-il à « constater l’échec de l’art à transformer le monde » ? À mon sens, on a surtout cru que l’idéologie pouvait changer le monde. Ce serait alors l’échec du pouvoir de l’idéologie qui, d’ailleurs, nous a amenés à considérer, ces dernières années, que nous vivions une ère « post-idéologique ». A ce sujet, Alain Badiou souligne la nécessité socio-politique, et surtout économique, de revenir à l’idée aujourd’hui (« De quelle réalité cette crise est-elle le spectacle ? » Alain Badiou, *Le Monde*, 17 octobre 2008) D’autre part, « persister à accorder à l’art un pouvoir de changement de la société » le bâillonnerait, en lui astreignant une interdépendance sociétale.

À moins que, comme Panofsky, vous pensiez qu’il y est subordonné ? De mon point de vue d’artiste, je pense que l’art essaie logiquement d’y échapper, à travers l’espace et le temps, sinon il se fossilise et devient académique. Je ne dis pas qu’il y arrive, mais il essaie en permanence, c’est cela sa raison d’être : l’hypothèse. Car l’Art, langage vivant et mobile, a pour pertinence qu’il relie deux notions radicalement opposées du langage : la critique et le commentaire. C’est ce que je pratique tous les jours dans mon œuvre, et dans la perception que j’ai de celle des autres artistes, à travers l’intuition et parfois l’ellipse. Répondre à la question de « l’art politique » relève de frontières mouvantes, paradoxales, ambiguës. Poser la question de l’art politique, c’est comme essayer de comprendre les frontières de la guérilla. Dans le film *La bataille d’Alger*, le colonel Mathieu en fait d’ailleurs une démonstration intéressante. Dans la guérilla, les guérilleros forment un groupe qui est un tout « idéalisé ». Pourtant, chaque projet doit être très différent, voir très personnel. Comme dans la guérilla, l’art politique a besoin de devenir une empiricité, pour dévoiler, à travers l’Histoire, ce qu’il apporte. Si on pense au collectif Superflex, par exemple, sa contemporanéité ne le sert pas vraiment, puisqu’il est couvert de procès…Mais l’Histoire nous dira si ces procès valaient la peine. On peut aussi, comme je le disais, travailler par hypothèse. C’est ce que fait le colonel Mathieu dans *La bataille d’Alger*, en démontrant qu’un ennemi clandestin est avant tout un système pyramidal avec « une tête » à abattre. Il s’agissait là d’« Ali La Pointe ». Dans votre question sur l’art politique, vous évoquiez le travail de Malachi Farrell et d’Alain Declercq, que j’aime beaucoup aussi… Comme tout philosophe, chaque artiste étant contraint de poursuivre sa propre éthique, je vous parlerai de ce que je connais : ma propre expérience sur cette question. J’ai écrits, il y a un an, un texte qui portait sur le chemin parcouru dans mes recherches artistiques sur cette question. Il soulevait la question de l’ambition du propos politique et de la limite de son engagement dans l’art, face à l’inévitable et cruelle réalité qui tombe comme un couperet. Ce texte était publié à l’occasion d’une exposition sur le vide comme la limite qui sépare autant qu’elle relie « l’éthique et l’esthétique dans l’art engagé ». Par extension, elle mettait en évidence « la poésie du réel en sublimant son propre mythe »… Ce texte accompagne une installation de vieux sacs plastique vides, et raconte comment chaque sac, comme toute chose, est autant le signifiant que le signifié de son « histoire », le représentant et le représenté de ces choses absentes. Ces choses, qui ont été un court instant contenues, portées dans ces sacs plastiques, pour ensuite être consommées, disparaître. Des vieux sacs vides debout, posés, gardaient pour un temps court, limité dans le temps, la trace de cet instant de vie, évanoui dans l’espace et le temps. Une forme d’expression éphémère, comme un dernier et pathétique tour de piste du réel. L’ensemble des préoccupations existentielles que je soulevais alors dans cet article décrivent, à travers la relation du vide et du plein de notre société, celle du réel et du virtuel. J’entends ici par « réel », le vide existentiel, politique et éthique complémentaire du plein de notre société. Celui de la surproduction, de la surconsommation, de la surenchère, de l’overdose, de l’excès, etc. En somme, celui de l’individualisme consumériste qui le génère et le nourrit. Depuis que le capitalisme existe, nous n’avons rien trouvé de mieux, pour refouler notre « réelle » crainte du vide, que le « virtuel » ; ce champ du possible. Celui qui permet à l’individu, produit de la société de consommation, de combler son vide intérieur et d’oublier, par procuration de ce comportement excessif, sa véritable crainte du réel. Un processus naturel qui se vérifie tous les jours, et ce, de l’art à la guerre. Le XX^{ème} siècle l’a même élevé au panthéon de la morale démocratique, afin de garantir aux démocraties l’équation indispensable au grand capital : l’équilibre entre un état de droit et une économie de marché. « **Je consomme donc je suis.** » Mais aujourd’hui, le réel nous a rattrapé. Les prises de risques des acteurs de la finance internationale — fondée sur la valorisation toujours plus irréalle des produits et des échanges — ont fait exploser la sphère virtuelle de ces excès. Nous découvrons chaque jour l’onde de choc de cette explosion, et, à la surproduction, à la surconsommation, succèdent les licenciements et le sous-emploi : le vide reprend sa place. Et cela, ni un artiste, ni un keynésien, ni un marxiste, ni le Pape, n’aurait pu influer sur un quelconque sens contraire de l’évolution des comportements libéraux qui nous ont conduits droit dans le mur du réel. Ce mur est aussi inévitable que l’insouciance de ceux qui ont conduit l’économie vers ses ravins. C’est ce que nous dit Jean-Jacques Rousseau, bien avant Besancenot, et qu’il nomme l’individualisme consumériste. Le premier philosophe à identifier et à chercher à résoudre un des problèmes de la modernité politique : le fait qu’en visant une émancipation totale de l’être humain, cette même modernité risque toutefois, au contraire, de conduire à une existence déshumanisée et malheureuse. **N’ayez pas peur… du vide et du silence…**



Collectif POST OP (Barcelone), © photo. Sammy Engramer, 2009



Tri Collectif, *Peut-on mesurer le bonheur ?*, 2009. Au Studio Célanie, 12 rue Georges Courteline, 37000 — Tours. www.studiocelanie.com

ENTRETIEN

AVEC JEAN-CHRISTOPHE ROYOUX

Sammy Engramer : Le 50^{ème} anniversaire du ministère de la Culture est l'occasion de saluer André Malraux ainsi que l'inauguration, en 1963, de l'une des premières Maisons de la Culture, en Région Centre, à Bourges. Un discours de 1964 nous rappelle l'engagement d'André Malraux : « La culture, dans notre monde moderne, ce n'est pas seulement un refuge et une consolation au milieu d'un temps qui est essentiellement mécanique, matérialiste et précipité. C'est aussi la condition de notre civilisation, parce que, si moderne qu'elle puisse être, c'est toujours l'esprit qui la commandera ». Bien que cette phrase soit moralement irréprochable, elle ne nous dit pas grand-chose. De votre point de vue, et en tant que représentant de l'État Français pour les arts plastiques en Région Centre, quel est aujourd'hui « l'esprit » qui conduit les arts sur le territoire national ?

Jean-Christophe Royoux : Tout d'abord, vous le soulignez, je ne parlerai ici qu'en tant que « représentant », aussi modeste soit-il, et certainement pas de l'Etat français — qui nous rappelle de sombres souvenirs — mais de la République française, une entité politique qui tire sa légitimité du souci de maintenir, dans tous les domaines, les conditions de la liberté et de l'égalité. Je ne suis pas sûr cependant que celle-ci ait aujourd'hui un grand pouvoir à donner le cap de ce que l'art « est » ou doit être dans notre société. C'est bien sûr aux artistes, et plus généralement à tous ceux que l'art concerne, à nous tous en tant que public, porteurs de projets, diffuseurs, d'en décider. Or, aujourd'hui plus que jamais, l'art est devenu le terrain implicite d'une lutte où se mêlent des acteurs très différents, défendant des intérêts eux-mêmes très différents. Des définitions de l'art très antagonistes sont à l'oeuvre et à travers elles des représentations de ce que nous sommes ou sommes devenus. Par exemple, certaines collectivités, institutions, font de l'art un vecteur d'animation événementielle à des fins promotionnelles, tandis que l'on voit se développer un phénomène d'appropriation de plus en plus accentuée de l'art par les industries et les marques du luxe.

Tout cela n'est pas l'art lui-même mais des manières de s'en servir, des manières de mettre en avant certains types et certaines conceptions de l'art qui donnent, à l'instant où nous parlons, une image de ce qu'est l'art vivant. L'histoire de l'art est pleine de ces moments de développements et de ce qu'un critique important, Benjamin Buchloh, au début des années 1980, avait alors appelé « des formes de régression¹ » — quant aux débats et à ce que l'on croyait être les acquis qui ont animés ce qu'il convient d'appeler « l'art moderne ». Tout se passe comme si le recul dans tous les domaines des pratiques d'expérimentation sociale très vivantes, il y a quarante ans, avait pour corollaire une contamination de la création et des pratiques culturelles en général par les forces du marché, et de ce que j'appellerai « la pensée instrumentale » dont elles étaient encore largement préservées jusque-là. Aujourd'hui, pour reprendre un terme hérité des années 70, « l'hégémonie » a changé de camp. On en est arrivé à parler, dans un langage totalement banalisé, de « consommation culturelle » sans que personne ne s'en offusque. Dans ce contexte, la phrase de Malraux que vous citez donne encore une hauteur de vue et un cap, sans doute assez général et abstrait, mais qui a, dans son style, un certain souffle...

7- Benjamin Buchloh, *Formalisme et Autorité / Autoritarisme et Régression* : deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine, préface : Claude Gintz, éditions Territoires, Le Vésinet, 1982.

Face à cela, l'Etat se doit de faire en sorte que les différentes conceptions de l'art en présence, et surtout les plus vulnérables parce que les plus exigeantes, puissent avoir autant de possibilité et de légitimité à se faire valoir auprès des publics, en favorisant les conditions de la réception, de la connaissance, de la connivence avec tous les publics. Il est évident que, depuis 1982, le paysage de la diffusion de l'art en France est sans commune mesure avec ce qu'il était auparavant. Aujourd'hui nous avons la réalité d'un maillage dense de lieux d'art de toutes natures, avec de plus en plus de professionnels formés et informés, même si les moyens mis à disposition sont loin d'avoir encore atteint les seuils de pérennisation qu'il devraient avoir. Le ministère de la Culture a objectivement accompli un travail considérable. Est-ce à dire pour autant que sa politique est irréprochable ?

Je ne m'y risquerai pas, tant il est vrai que sur la base de ce maillage existant, il est réellement possible de faire aller la réception de l'art dans le sens de l'insignifiance des contenus ou des projets, ou au contraire de l'exigence inventive et créatrice des diktats démagogiques de toutes natures ou de la recherche de nouvelles formes de programmation, d'exposition, de transmission, qui sont les seules aptes à constituer, à terme, ce que l'on appelle une « culture ».

S.E. : Nicolas Sarkozy a confié à Marin Karvitz la mise en place d'un « Conseil pour la création artistique », ceci en étroite collaboration avec « les artistes, les professionnels et le public ». Ce conseil fut annoncé à grand renfort de publicité. Il n'a ni subventions à distribuer, ni recommandations à donner. Il se veut néanmoins une « cellule légère et mobile » du Chef de l'Etat sur tout le territoire français. Pouvez-vous nous éclairer sur la finalité de ce conseil, et sur ses influences réelles ?

J-C.R. : Nous avons peu d'informations sur les détails de ce nouveau conseil. Nos informations ne sont guères plus développées que celles qui ont filtrées dans la presse et qui semblent dire, par exemple, que beaucoup d'artistes approchés ont refusé d'en être, mais qu'il y aurait bien, contrairement à ce que vous dites, des moyens budgétaires spécifiques qui lui seraient alloués. Bien sûr, beaucoup au Ministère se posent des questions sur ce que peut être la véritable vocation de cette instance qui semble nous dire que nous ne ferions pas convenablement notre travail, en ne sachant pas repérer les volontés créatrices qui comptent... Je comprends que cela ne soit pas nécessairement bien vécu. Ce Conseil a pour caractéristique de s'adresser à la création en générale, et je voudrais juste mettre en garde contre deux illusions. Celle de la trans ou de la pluridisciplinarité est une tendance lourde du moment, entre réforme des administrations centrales du ministère (qui n'a plus dorénavant de délégations spécialisées — arts plastiques, arts du spectacle — mais une seule Direction Générale de la Création Artistique), création de ce nouveau Conseil, ou encore la mobilité de plus en plus souhaitée des Conseillers en DRAC que l'on aimerait pouvoir rendre de plus en plus polyvalents. Cette dé-spécialisation si elle veut nous faire croire qu'il n'y a plus vraiment besoin d'expertise, c'est-à-dire de connaissance différenciée des domaines divers et mouvants de la création, est un écueil « culturel » majeur. Oui, bien entendu, la création est sans cesse en train de faire bouger toutes les lignes, et notamment les lignes qui opposent les disciplines artistiques entre elles, mais, non, cela ne veut pas dire pour autant qu'à partir de n'importe qu'elle porte d'entrée du spectre des pratiques, l'on peut arriver sans encombre

à se faire une idée pertinente de ce que sont les enjeux de la création dans tous les domaines. Par exemple, il est passionnant de s'interroger sur les différents concepts d'« image » dans la pratique du théâtre ou de la danse et des arts plastiques. Mais pour le faire de façon appropriée, encore faut-il mesurer tous les écarts de langage qui changent totalement le sens du mot d'une discipline à l'autre, d'un artiste à l'autre, etc. Ce sera toujours vers plus de complexité et d'exigence de réflexion, et donc de compréhension, vers quoi nous conduirons les inventions authentiques ; jamais vers moins. D'où la nécessité, au contraire, de développer, plus que jamais, de réelles capacités d'expertises et de transmission fondées notamment sur une connaissance précise des développements historiques de chaque champ de pratiques. En définitive, ce qui est la seule manière de produire des formes d'interdisciplinarités convaincantes. Par ailleurs, la multiplication des instances de décisions qui se chevauchent les unes les autres et se paralysent, ne me semble pas très convaincante. Il faudrait mieux faire confiance aux capacités des personnes réellement informées et véritablement dévouées à la compréhension de la complexité des enjeux de la création pour impulser des initiatives courageuses... Faire apprécier l'art d'aujourd'hui, c'est être avant tout capable de le voir et de le lire...

S.E. : 2009 est l'année de la crise mondiale. La culture française semble elle-même en crise depuis plusieurs années. Les aides de l'État apparaissent pour beaucoup plus concentrées, disons plus ponctuelles. La Direction des Affaires Régionales du Centre a-t-elle aujourd'hui les moyens de maintenir une politique culturelle forte ?

J-C.R. : Je ne m'aventurerai pas sur le terrain du grand écart entre le bilan de la culture française et le travail qui se mène à la DRAC Centre. Disons que le Jardin de la France fait parfois la preuve de la douceur de son climat, ce qui, notamment quand on regarde le paysage ambiant « à l'extérieur », est bien agréable. Depuis que je suis arrivé à Orléans, il y a moins d'un an, nous avons, avec Jean-Claude Van Dam, le directeur de la Drac Centre, réussi à remettre à niveau le financement du secteur des arts plastiques. Celui-ci avait diminué ces dernières années et nous avons surtout contribué à engager le Ministère à accompagner nos partenaires territoriaux — notamment, le projet exemplaire à tous points de vues du FRAC Centre à Orléans dans de nouveaux projets d'infrastructures, comme le nouveau pôle des arts visuels sur le magnifique site de l'Imprimerie Mame ainsi que le nouveau CCC, dit « Centre de Création Contemporaine Olivier Debré », engagés l'un et l'autre par la ville et l'agglomération de Tours. A mon échelle, et dans mon secteur, mener à bien de telles entreprises, à la fois nécessaires et passionnantes, participe en effet des « moyens d'une politique culturelle forte ».

S.E. : Représentant une petite structure soutenant des actions en art contemporain, j'ai remarqué, sur plusieurs années, que l'engagement associatif représentait une zone tampon entre les institutions et les « artistes » qui trouvaient des terrains d'expériences et de productions « hors norme ». L'élaboration et le soutien de ce type de laboratoires est à mon avis crucial tant en terme de création qu'en terme de relais pour les institutions. Qu'elles seraient les pratiques qui, dans un avenir à long terme, pourrait consolider et d'ailleurs renouveler ces « petites structures » en Région Centre ?

J-C.R. : Cette question plus technique et plus précise par rapport au cœur de mon activité est intéressante. Je crois comme vous que l'activité de diffusion que mènent les petites associations est importante, même si je suis contre cette sorte de « culture de la misère » dans laquelle on enferme trop souvent l'art contemporain en prétendant que l'art d'aujourd'hui pourrait s'épanouir avec très peu de moyens. Il est vrai que la création qui compte n'a pas toujours besoin de gros moyens pour être passionnante et pertinente... On pourrait même dire que, parfois, il en est tout au contraire. Il n'en reste pas moins que c'est selon moi, devenu intolérable de faire l'économie des moyens particuliers indispensables pour présenter l'art contemporain dans des conditions adéquates. Avoir des conditions de présentation dignes de ce nom est une condition *sine qua non*

de l'expérience de l'art, et de ce point de vue, la Région Centre connaît encore aujourd'hui un véritable déficit. C'est pourquoi l'initiative portée par l'association orléanaise Le Pays où le ciel est toujours bleu, qui va donner naissance à une galerie mobile itinérante (La Borne) qui a vocation à se déplacer sur tout le territoire régional, en multipliant les partenariats avec les associations et les communes (elle reverra concrètement le jour cet automne, grâce à un partenariat fort Etat/Région, après l'expérience qui avait vu le jour il y a quelques années, avec une « borne » conçue tout exprès) est vraiment intéressante. Elle correspond à un besoin réel pour tout le territoire régional, et elle est typiquement à l'image de ce qu'une initiative associative peut apporter au réseau institutionnel plus établi. La question du réseau intermédiaire — qui n'est pas celui des institutions plus reconnues, comme les FRAC et les Centres d'art et qui représente toutes sortes de démarches pour faire connaître l'art en train de se faire auprès de différents types de publics, est d'abord à re-situer dans le cadre d'une représentation territoriale de l'activité de chaque association. Je trouve, pardonnez-moi, un petit peu complaisant, parfois, de nommer « laboratoire » des activités et des programmations pas toujours très dynamiques. Je me représente un laboratoire comme une ruche de passions et de recherches tous azimuts, comme une marmite qui boue... Ce n'est pas la représentation que je me fais de toutes les associations. Mais c'est vrai qu'un grand nombre d'entre-elles font un travail vraiment original et de qualité, à l'image du remarquable travail des éditions HX à Orléans ou de l'éditeur d'art et de poésie Tarabuste à Saint Benoît-du-Sault.

Dans un avenir que je voudrais proche, il me semble qu'il y a au moins trois manières conjuguées de faire évoluer ce réseau et de le consolider. Tout d'abord, il me semble fondamental pour chaque association de d'avantage prendre conscience de qui elle est au regard de ce qui constitue l'activité de toutes les autres dans le même domaine et sur le même territoire. Prendre en compte les apports et la réalité de l'ensemble du tissu associatif me semble une habitude qu'il faut parvenir à généraliser, ce qui est loin d'être le cas. Aujourd'hui, chacun travaille souvent pour lui-même et s'adresse au public en général sans faire toujours l'effort d'entretenir des relations suivies avec ses voisins régionaux dans le même secteur. Il est peu fréquent par exemple de voir les uns et les autres aux vernissages des uns et des autres... Spécifier sa propre activité au regard de ce qu'elle amène par rapport à celles mise en place par les autres associations du même secteur dans la même région me semble le b.a.-ba auquel il faudrait rapidement parvenir en développant notamment de nouveaux moyens de coordination et d'information sur les activités de chacun. C'est ce à quoi nous nous sommes engagés en essayant de mettre en place, dès cette année, une plate-forme numérique internet sur les arts visuels avec la complicité de Centre Images. Ceci devrait faciliter à la fois l'identification des vraies différences entre les projets et leur complémentarité à l'échelle du territoire. La deuxième manière de conforter ce réseau, c'est de fédérer et de coordonner les initiatives associatives proches, qu'elles aient lieu au niveau d'une même ville ou sur l'ensemble du territoire régional. Par exemple, l'initiative prise récemment par les ex-ECM de la région Centre de se fédérer pour proposer notamment au réseau des Ecoles Supérieures des Beaux-Arts la création d'un nouveau Master spécialisé dans le domaine des nouveaux médias me semble très intéressante. Il me semble également évident qu'à l'échelle d'une ville comme Bourges, des associations aussi intéressantes mais fragiles que La Box, Transpalette et Bandits-Mages auraient vraiment intérêt à mener une réflexion commune sur leur complémentarité et sur ce qu'elles sont susceptibles de mutualiser pour se renforcer. Cela vaut de même de manière générale pour les associations de diffusions sur tout le territoire, qui pourraient renforcer leurs moyens d'agir en renforçant déjà les partenariats entre elles. Enfin, je pense qu'à terme une solution pour la viabilité des associations à l'échelle du territoire régional, est de fédérer de véritables réseaux régionaux inter-associatifs qui apportent une lisibilité et une crédibilité à l'action menée à l'échelle territoriale dans un même domaine. En effet, il y a deux manières pour une petite association d'acquiescer de l'influence. Soit en ayant une activité spécifique incontestable ; soit en s'unissant à d'autres pour constituer un cartel suffisamment important pour peser au regard des initiatives institutionnelles de plus grande échelle.

Mathieu Gillot, Toile de maître, 2009



CONCEPT AVENTURE

Entretien croisé entre Solenn Morel & Elfi Turpin, commissaires de *Concept Aventure*, pour 2008/2009, cycle d'expositions et d'événements, à La Box, à Bourges, et Cécilia Becanovic, critique et commissaire indépendante.

Objet : Où cela va-t-il nous mener ?

De : Elfi Turpin et Solenn Morel

Date : jeudi 05 mars, 18h41

À : Cécilia Becanovic

Chère Cécilia,

Nous avons pris le prétexte de cette invitation de Sammy Engramer et de Jérôme Diacre à parler de notre projet **Concept Aventure** au sein de la revue Laura, pour te convier à échanger sur ce sujet et/ou surtout sur autre chose. Une manière pour nous, à mi-parcours, de mettre ce programme d'expositions à distance, et en particulier de le nourrir. Sammy et Jérôme ont par la même occasion offert une carte blanche à Benjamin Seror. Ce dernier a participé à l'Episode 1 de **Concept Aventure**, intitulé **15% d'héroïsme**. Mais tu le sais puisque tu as assisté à sa performance le soir du vernissage. Celle où il revêtait le costume des bâtons d'Oskar Schlemmer, **L'Homme de demain**, à Bourges. Nous pourrions ainsi peut-être échanger autour de nos préoccupations du moment, de nos pratiques respectives de l'exposition ou de nos projets en cours. Parce que tu occupes une place singulière, au croisement de la critique et du commissariat, dans une grande proximité avec les artistes dont tu présentes le travail. C'est une approche à laquelle nous sommes sensibles. Et parce que nos références peuvent sembler éloignées, nous sommes très curieuses des relations que tu pourrais établir entre un tel projet et tes intérêts du moment : tes lectures, les expositions que tu vois, et pourquoi pas tes voyages. Relations sur lesquelles nous pourrions rebondir. Mais tu rentres tout juste d'Italie, nous te laissons réfléchir. Nous t'embrassons.
Elfi et Solenn

Objet : Début ?

De : Cécilia Becanovic

Date : samedi 07 mars, 10h32

À : Elfi Turpin et Solenn Morel

Chères Elfi et Solenn,
Votre *Concept Aventure* à La Box à Bourges a commencé avec une performance de Benjamin Seror qui m'a beaucoup intriguée (je revois sa fine silhouette encombrée de bâtons dans un hommage à Oskar Schlemmer). Maintenant que je veux formuler quelque chose sur cet événement et que je ne dois plus compter que sur ma seule mémoire, me vient l'envie de rapprocher ce qui s'est passé à La Box d'une autre performance à laquelle j'ai assisté un an plus tôt au Centre d'art et de Recherche Bétonsalon, à Paris. Le 30 janvier 2008, jour d'ouverture d'un cycle de performances qui devait durer une année sous l'appellation « École pour devenir invisible », se déroula devant moi une succession de gestes synthétisant une action qui allait prendre (pas moins de) deux heures. Rappelant une chronophotographie de Muybridge, le spectateur pouvait mesurer avec précision la progression du corps de l'artiste en direction d'un autre corps : celui d'une belle jeune femme occupée à l'attendre, assise sur une chaise placée sur une table. L'attention de la jeune femme était toute entière portée à l'artiste qui montrait une franche détermination à parvenir jusqu'à elle, malgré plusieurs

objets dont l'intervention ralentissait et même interrompait ce mouvement amoureux. Ce qui paraissait fou, c'est que l'artiste ait pu mettre dans chacune des mains de la jeune femme des capteurs de mouvements, signifiant ainsi le difficile chemin et l'inaccessible but qu'il avait mis en scène. En baignant pendant ce temps infini dans les aléas de sa dramaturgie, j'ai vu surgir une scène que je connais bien et que l'artiste affectionne particulièrement : le *Saint Georges* d'Uccello. Je soupçonne Jochen Dehn d'avoir pendant deux heures revêtu une armure, brandi une épée (ici il s'agit d'un néon allumé, qui nous rapproche tout à coup de *La Guerre des Étoiles*), pour devenir ce chevalier téméraire prêt à délivrer la jeune princesse des griffes du monstre (sans doute représenté à travers plusieurs manifestations bruyantes : capteurs qui sonnent, ballon qui gonfle sous l'action d'un compresseur) au mépris du danger. Si Jochen Dehn est un chevalier, qu'en est-il de Benjamin Seror ? Qui sont ces spectres de héros qui hantent les artistes que nous côtoyons ? De quelles aventures sont-ils les héros ? Bises, Cécilia.

Objet : Re : Début ?

De : Elfi Turpin

Date : mardi 10 mars, 23h37

À : Cécilia Becanovic

Cc : Solenn Morel

Chère Cécilia,
Tes questions tombent à pic. Car je quitte tout juste Benjamin Seror qui vient de réaliser une nouvelle performance ce soir à **Live in Your Head**, à Genève. Schlemmer, Poussin, Diderot, Joy Division, DAF et Tzara, les héros s'y sont bousculés. Benjamin Seror, avec sa performance intitulée **L'Homme de demain**, à La Box, mettait en perspective très pratiquement la pensée de Schlemmer. Comment saisir la portée des utopies des avant-gardes ? Qu'est-ce qu'habiter l'espace de la pensée un 30 octobre 2008 à Bourges? En revêtant le costume des bâtons d'Oskar Schlemmer, il faisait de la reconstitution une des conditions du récit de l'Après. Le spectre des héros dépasse ici l'ombrage. Comment accéder à la connaissance de l'apparition d'une oeuvre ou d'une pensée ? Comment en faire concrètement le récit ? Comment conserver les performances des avant-gardes? En appliquant les méthodes de l'archéologie expérimentale aux méthodes de conservation du Musée d'art moderne, Benjamin a imaginé une performance autour de la question d'une préfiguration, celle d'un « Ecomusée de l'homme moderne ». Sur le modèle du Musée des arts et traditions populaires, ce lieu serait l'endroit où, le dimanche après midi, nous pourrions aller reconstituer une performance de Fluxus ou de Dada. Benjamin déroula, sur le mode de la conférence, un développement théorique tout en digressions, étayé par une documentation érudite associant fabrication à l'ancienne de pirogues paléolithiques, tailles de silex, et essais de cuisson — autant d'accès archéologiques à la connaissance du «disparu» et de l'absence par la redécouverte de gestes oubliés. Associant la parole (la pensée) à l'acte, Benjamin se livra donc à l'exercice en réactivant deux éléments cruciaux des conditions d'apparition (et de survie) des performances historiques : la sueur et l'odeur tabac/whisky. Pour faire bref et pour essayer de répondre à ta question, si Jochen Dehn est un chevalier qui délivre une princesse, Benjamin Seror ne serait-il pas ce personnage qui en ferait le récit — dans une chanson de geste, en armure, brandissant un néon et une mandoline ? Et peut-on concevoir combien il est aventureux (héroïque) de jouer de la mandoline en armure ? A très vite,
Elfi



*Membres du groupe et public de Pulsar Noir
groupe fictif fondé à Montillanar en 1991 et tombé dans l'oubli en 1995.
Note pour les costumes d'une reconstitution du concert du 21 février 1982 à Montillanar*

CONCEPT AVENTURE

Objet : La vie comme un roman

De : Solenn Morel

Date : mardi 10 mars, 23h50

À : Cécilia Becanovic

Cc : Elfi Turpin

Chère Cécilia,
Je ne sais pas si tu te rappelles, on s'était croisé à un vernissage à Paris au moment de ta fracture de fatigue, nous avions beaucoup ri de cette blessure improbable. Je me souviens de toi majestueuse, appuyée sur ta canne. Tu semblais tout droit sortie d'un roman du XIX^{ème} siècle, je t'en avais d'ailleurs fait la remarque et conseillé la lecture de la biographie d'Honoré de Balzac par Stefan Zweig (**Balzac, le roman de sa vie**). On y découvre un homme avec une énergie et une ardeur incroyables (comme le XIX^{ème} en regorgeait), qui ne cessait de travailler, soit à ses livres soit à des entreprises totalement fantaisistes qui l'ont d'ailleurs ruiné, et ce à plusieurs reprises ! Je pense notamment à son projet de plantation d'ananas en Ile-de-France ou encore à celui des mines d'argent en Sardaigne... Bien évidemment, des échecs qui ont considérablement compliqué ses conditions de vie et par extension de travail. Le livre commence par l'histoire de sa particule nobiliaire qu'il décida vers 30 ans d'apposer à son nom prétendant une hypothétique filiation avec les chevaliers de Balzac d'Entraigues. Une fantaisie parmi d'autres. Balzac, personnage respecté tout autant que raillé, a nourri en quelque sorte mon imaginaire et probablement **Concept Aventure**. Cette façon de déployer des efforts et des moyens considérables (et à l'époque le moindre voyage était une véritable expédition avec ses mises en quarantaine régulières !), une volonté sans faille pour des projets pour le moins absurdes. Balzac ne revêtait pas le costume des bâtons comme Benjamin Seror ou avant lui les danseurs d'Oskar Schlemmer, mais un autre tout aussi encombrant, celui d'un homme en perpétuelle représentation, qui, même endetté jusqu'au cou, fait venir d'Afrique des cannes en corne de rhinocéros (on y revient !). Nous ne sommes pas si loin du voyage semé d'embûches de Jochen Dehn que tu évoques ou encore de **L'Homme de demain** décrit par Benjamin Seror. Des chevaliers qui ont plus à voir avec Don Quichotte qu'avec les ancêtres présumés de Balzac ! Cependant, et Stefan Zweig le souligne, les entreprises de Balzac, à part évidemment la plantation d'ananas, étaient prometteuses. La plupart, une fois que l'écrivain ne s'en occupa plus, ont connu le succès. Preuve que Balzac avait plutôt de bonnes intuitions ; seulement, emporté par son impatience et sa démesure, il échouait systématiquement. J'ai presque l'impression finalement que peu importait le projet dans lequel il s'engageait, il recherchait avant tout un état d'excitation extrême. Une vie exaltée, remplie de petits miracles et de micro catastrophes. Dans une toute autre mesure bien sûr, j'en viens à penser aux projets des artistes de **Concept Aventure**, notamment de Laurent Tixador ou encore de Vincent Ganivet. Solenn

Objet : Une question d'étoffe

De : Cécilia Becanovic

Date : mercredi 11 mars, 11h29

À : Elfi Turpin et Solenn Morel

Bonjour, bonjour,
Je me souviens avoir beaucoup ri à La Box et aussi à Bétonsalon. Benjamin Seror avait pris tous les risques ce soir-là, quand il a changé de tenue devant le public, chanté et joué du synthétiseur. Quant à Jochen, il avait eu une grande ambition : tomber amoureux. Engager son corps et sa voix, voyager vers l'autre et représenter le désir ; de telles situations me semblent toujours très aventureuses, car elles entremêlent, jusqu'à les rendre indissociables, l'héroïsme et son contraire. Si la performance met l'accent sur un héros en devenir, elle peut aussi, on le voit très clairement chez Dehn et Seror, admettre la perspective de l'échec (les fameux miracles et catastrophes dont parle Solenn). Cette capacité à désamorcer la phase de révélation du héros hardi, Uccello l'a parfaitement exploité en peignant un *Saint Georges* qui n'est pas à ce qu'il fait (même si on le voit transpercer le dragon de sa lance), puisqu'il a tout l'air de s'endormir sur son cheval. Plutôt rêveur, un brin chevalier errant (oui, Don Quichotte n'est pas loin), le Saint Georges a tout du poète. Indispensables poètes qui louent la grandeur des héros. Seror et Dehn sont un peu des acteurs-conteurs qui rejouent, chantent et miment l'histoire. Dernier lien qui me vient pour revenir sur cette idée de deux mouvements contraires qui parviennent à l'équilibre, l'installation des frères Chapuisat réalisée pour le second volet de votre programme (une imposante forêt de poutres de bois, couronnée d'un faux plafond d'allure un peu précaire dans lequel on peut se nicher et s'amuser à dangereusement remuer la structure) serait la projection possible de ce paradoxe du héros. Je vous embrasse,
Cécilia

Objet : Les chevaliers zen

De : Elfi Turpin et Solenn Morel

Date : mercredi 11 mars, 18h06

À : Cécilia Becanovic

Chère Cécilia,
Nous sommes ravies de finir sur l'installation des frères Chapuisat. Avec eux, nous avons découvert des héros à la force tranquille (des Suisses !) — tout autant relâchés que déterminés — à la recherche d'un équilibre le plus ténu possible. Leurs imposantes structures qui reposent le plus souvent sur des fondations relativement précaires sont autant de refuges qui nous protégeraient d'un hypothétique envahisseur. On s'y engouffre à quatre pattes, en rampant même via une entrée aussi étroite que discrète. Une de leurs pièces, présentée l'été dernier à Zurich, consistait d'ailleurs à rentrer littéralement dans les murs (une trappe permettait d'accéder à l'intérieur d'une cloison). Chevaliers zen qui préfèrent la patience et le repli à l'attaque frontale. Probablement un repaire idéal pour le *Saint Georges* d'Uccello qui ne semble effectivement pas très concerné par son affaire. Les héros que nous avons décrits oscillent ainsi constamment entre démesure et prudence. C'est qu'ils comptent tous rentrer de leurs aventures pour nous en conter l'histoire. Un certain détachement, une légère mise à distance qui est rendue nécessaire par la projection du récit à venir. Merci Cécilia !
Des bises. Solenn et Elfi



Elisa Pône, Mick The Miller, 2009

L'ENTRETIEN SUSPENDU

RÉFLEXIONS SUR L'ŒUVRE DE DAVIDE BALULA

Davide Balula n'était pour moi qu'une rumeur. Tout d'abord qu'un simple nom entendu de la bouche de mon ami artiste Romain Huteau, Davide Balula a commencé à prendre corps lors de ma visite de son exposition *Le lac, le mensonge*, à Poitiers au Confort Moderne (le 16 mai – 31 août 2008 ; commissaire : Yann Chevallier). Ce texte devait s'intituler « Éloge de l'onde. Entretien avec Davide Balula ». Une correspondance via Internet, qui rendait encore un peu plus tangible à mes yeux la réalité de l'« entité Balula », avait été entreprise en ce sens entre l'auteur et l'artiste, mais faute de temps, ce dernier a jugé que le résultat ne saurait être satisfaisant. C'est l'occasion de dire quelques mots, en guise d'exorde, de la parole de l'artiste contemporain : dans les années 1960, le magazine *Art in America* initiait une série d'interviews génériquement intitulée « The Artist Talks ». En 1972, Robert Smithson faisait paraître dans le catalogue de la Documenta 5 une célèbre déclaration, « Cultural Confinement » : ce *statement* ; constituait sa contribution à l'exposition. En 1973, les archives du Smithsonian Institute lançaient un vaste programme d'entretiens approfondis avec des artistes contemporains, à but patrimonial : on le constate, la parole de l'artiste américain acquerrait à l'époque une importance nouvelle, qui a contribué à l'influence indéniable de l'art étasunien à l'échelle internationale. Concluons cet excursus liminaire par une simple question : qu'en est-il, aujourd'hui en France ?

On s'est longtemps interrogé sur la nature de la lumière : ondulatoire ? Corpusculaire ? C'est le physicien et mathématicien écossais David Clerk Maxwell, qui, vers la fin du XIX^{ème} siècle, fera triompher la théorie ondulatoire, intégrant la lumière dans la catégorie des ondes électromagnétiques. Les œuvres de David Balula, à l'image de la lumière, semblent prises entre matérialité et immatérialité, abstrait et concret, percept et concept. Depuis que Lucy Lippard et John Chandler ont prophétisé une « dématérialisation » de l'œuvre d'art, depuis le moment *stricto sensu* conceptuel de l'art — incarné par les artistes chaperonnés par le « promoteur en art » Seth Sieglaub : Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, le caractère conceptuel des œuvres n'est plus aujourd'hui à considérer comme une donnée qualitative, mais comme une variable. Nourri par ses passages dans des institutions (trois écoles d'art, le Conservatoire) autant que par cette « clandestinité de la vie privée » pour citer *Critique de la séparation* (1961) de Guy Debord — pratique de la musique « non savante » au sein de groupes de rock, Davide Balula a bien assimilé cette donnée. Pluridisciplinaire, à la fois plasticien et musicien aux centres d'intérêt foisonnants, il est toutefois conscient de sa propre historicité : « Ma filiation c'est plutôt Douglas Huebler, Marcel Broodthaers, Picabia, Lawrence Weiner ou Gabriel Orozco qui parlent d'amour et de pierres. J'aime bien l'idée de pouvoir gonfler n'importe lequel de mes focus (un phénomène électrique, une expérience, une chanson, un dysfonctionnement, ...), pour le mettre en volume ou en situation¹ »...

En recouvrant un mur du Confort Moderne lequel est visible dès l'entrée, d'un papier peint répétant le symbole d'une secte japonaise qui énonce les effets prétendument nocifs des ondes électromagnétiques (*Amulet the Magnet*, 2007), Davide Balula affirme son intérêt pour la matérialisation, la figuration de l'immatériel. Il ramène au statut de quasi-fictions les *a priori* kantien de la perception : l'espace et le temps — pas d'onde sans durée ni sans milieu propagateur. Dans *Can't Remember the Speed of the Blast* (2008), des grappes de pétards accrochés à une structure

aux allures minimalistes explosent presque simultanément. Un dispositif sonore diffuse de manière quasi-imperceptible l'acouphène produit par le phénomène. Il ne reste à voir que le tapis de déchets rouges laissés par les explosifs. C'est le même motif d'un après-coup, de la trace d'une onde de choc qu'on retrouve dans *Echo Kicked Drum Murd Dekcik Oche* (2006) : une grosse-caisse montée sur support dont les peaux ont été remplacées par des miroirs, présentant la brisure créée par un coup de mailloche. Dans *Flaque* (2008), Balula modélise en des structures géométrisantes les vagues concentriques produites par la chute d'une goutte d'eau. Ces reliquats d'actions, ces souvenirs de présence, se manifestent magistralement dans l'installation suivante : situation paradoxale, un ampli diffuse le son d'un concert passé ; sur une chaise, non pas un instrumentiste, mais une guitare, seule, posée là. Situation acousmatique au sens que Pierre Schaeffer a donné à ce terme « Telle est la suggestion de l'acousmatique, nier l'instrument et le conditionnement culturel, mettre face à nous le sonore et son possible musical² », l'instrument et son moyen d'amplification sont pourtant présents, nous invitant à, selon le mot de John Cage, « écouter les sons pour eux-mêmes ». Il en va de même pour cette bande-son pour laquelle l'artiste a demandé à Lee Ranaldo de composer un poème à partir des titres de ses œuvres : c'est autant le sens des mots que le grain de voix de la compagne du guitariste de Sonic Youth qui sont livrés à l'appréciation du visiteur.

Davide Balula joue de la pluralité des temps : dans *Heartbeat Exciter, Stimulateur cardiaque*, 2006, une platine vinyle, sur laquelle tourne un disque translucide à la partition inaudible, impulse des ondes dans le terreau des orties plantées dans des bacs, ondes censées influencer le développement des plantes. C'est là le temps imperceptible de la photosynthèse qui nous est donné à voir. De la même façon, un système d'éclairage dégrade sur le temps long un dessin paysager reporté sur papier fax (*Fax*, 2008). Parallèlement au végétal et à l'absence, il se manifeste dans l'œuvre de Balula une forme d'anthropomorphisme, quelque chose comme cette *presence* dont parle Michael Fried dans *Art and Objecthood* (1967) à propos des œuvres minimalistes. Dans *Fever* (2008), des tubes métalliques sont à la température où la fièvre, chez l'homme, peut occasionner délire et hallucinations : la dureté apparente de l'œuvre, inorganique, renvoie à la précarité de ce que peut être l'état « normal » de l'être humain. Dans *Static Power Series : the Wooden Pause* (2007), les particules de polystyrène qui emplissent une caisse de transport sont animées des mouvements d'une mystérieuse œuvre d'art en attente d'accrochage. Quelles que soit leurs dimensions, leur présence, les œuvres de Balula disent le presque rien, le fugace, l'évanescence. Cela s'illustre dans *Poussière (Dust)* (2008), où un système de ventilation maintient en suspension la poussière quotidiennement collectée dans le lieu d'exposition. On pense évidemment à *l'Élevage de poussière* (1920) de Marcel Duchamp, mais également à *Heart Beats Dust* (1968) de Jean Dupuy, où le son amplifié de pulsations cardiaques mettent en mouvement de la poussière (du pigment) rouge. Présence, absence, mémoire, pluralité des temps, passés et présents : il sourd de l'œuvre de Davide Balula une euphorie, par la multiplicité des formes et des idées, mais aussi une certaine forme de mélancolie. À ce titre, son œuvre est tout simplement humaine.

Yann Ricordel

1- Entretien avec l'artiste, août 2008.

2- Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 94.

“VOS YEUX ATTIRENT LES REGARDS”

EVA LONGORIA

Paradoxe plastique du corps entre le XV^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle

Poursuivant la relation entre la science et l'art, nous problématiserons le corps et ses utilisations plastiques comme un sujet. Avant toute analyse de travaux contemporains, revenons sur l'utilisation plastique du corps entre le XIV^{ème} et le XX^{ème} siècle. En effet, la désacralisation du corps au XX^{ème} siècle n'est qu'une poursuite d'un mécanisme engagé six siècles auparavant. La profonde réforme de l'image au XIV^{ème} siècle induit une relation empathique au corps, dans ses limites et dans sa souffrance, qui n'est pas sans nous faire penser aux performances extrêmes de Chris Burden. Nous prendrons les collections du musée des Beaux-Arts de Tours comme le fil conducteur de notre propos. Présentant des oeuvres allant du XIV^{ème} au XX^{ème} siècle, ce musée dévoile une logique plastique de composition du corps. Des primitifs italiens jusqu'aux sculptures d'Olivier Debré, le corps devient un vocabulaire, une variable utilisée comme moyen d'expression. À travers cette promenade, nous essaierons d'esquisser de manière non exhaustive une histoire du corps plastique.

Le mystère de l'incarnation dans la peinture primitive, un objet du pathos dévotionnel

L'une des plus profondes réformes de la peinture entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècle consiste en une modification de l'utilisation de l'image. Sous l'impulsion des ordres prêcheurs, comme les franciscains ou les dominicains, une logique d'humanisation de la figure de Dieu se met en place. Cette politique théologique et évangélistique centrifuge amène à avoir une église « dans le monde » et établit un dialogue entre le dévot et l'image. Cette dernière se retrouve avec la lourde tâche d'instruire, d'émouvoir et de remémorer. Pour répondre à ces nouvelles exigences, les peintres sont invités à produire une image des saints personnages plus proche, plus humaine. Il s'établit alors ce que l'on pourrait qualifier de logique corporelle dans la figure. En parallèle d'une image d'éducation, se développe une image d'émotion. Le corps scénographique devient très vite un objet émouvant. Le corps du Christ, présenté frontalement dans les crucifixions, paraît comme un morceau de chair sanguinolante. Ce déploiement carné du mystère religieux lui confère un caractère terrestre et profane. L'émotion de ce corps crucifié se trouve dans une projection empathique du dévot dans les douleurs endurées. Cette matérialité qualifie un corps de dévotion et d'émotion. La relation au texte donne à ce corps une figuration poétique, en trois iconographies redondantes de l'incarnation. Tout d'abord l'Annonciation, où le corps n'est encore que le « verbe ». Puis la nativité, où la Vierge présente l'incarnation. La Vierge, composante terrestre de ce miracle, devient en peinture un symbole de la pondération. Si le Christ est bien incarné, il a donc un poids, l'obligeant à prendre appui sur un socle qui n'est autre que sa mère. La Vierge est une vitrine terrestre et décorative montrant un être fait de chair. Les tableaux représentant la Vierge et l'Enfant sont donc une image d'un rendu terrestre du corps. Ce passage est obligatoire pour comprendre la troisième étape mortelle : la crucifixion.

La Vierge et l'Enfant vont évoluer dans leur iconographie, la jeune femme abandonne assez rapidement son simple rôle d'hôtesse de salon automobile, pour devenir une mère affectueuse et attentive. L'iconographie de la Vierge allaitante, développée par la peinture flamande au XV^{ème} et XVI^{ème} siècle, montrent un fort rapprochement maternel. L'enfant en tétant le sein de sa mère répond à un besoin humain primaire. Ce rapprochement affectif renforce la dramatique d'un épisode ultérieur, celui d'une mère éplorée tenant dans ses bras le corps de son fils : la Vierge de pitié. En créant un lien familial dans lequel chacun peut se projeter, les artistes créent une relation puissante et sentimentale qui, en se rompant, provoque l'écroulement du personnage et du dévot. Une Vierge de douleur présente juste le visage de Marie aux yeux rougis et aux larmes coulant le long des joues. Cette image touche tous spectateurs passant devant sans que ceux-ci soient obligatoirement dans un rapport dévotionnel.

Au XIV^{ème} et XVI^{ème}, la vocation illustrative des images trouve avec le registre de l'émotion un rendu beaucoup plus universel et moins dévotionnel, dont le corps est un vecteur sentimental et pathétique.

L'Entrevue entre Judith et Holopherne.

Venise du dernier quart du XVI^{ème} siècle. La séduction comme pathos
Au XVI^{ème} siècle, après l'émergence des trois grands génies Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, la peinture connaît un changement de comportement. Dans la composition picturale, le religieux cède sa place au profane. Le corps, objet de toutes les attentions des maniéristes, est une possibilité de citer les trois grands maîtres ou de s'y affilier. Par exemple, la figure serpentine, développée par Michel-Ange, devient très rapidement un vocabulaire plastique récurrent. Le corps, comme un serpent autour d'une branche, s'enroule sur lui-même. Nous ne sommes plus dans une logique anatomique mais simplement dans une sémantique de citation. À Venise, les choses sont différentes : la ville a toujours nourri une image d'indépendance picturale au travers d'effigies. Au XVI^{ème} siècle, Judith remplace la Vierge. Ce nouveau casting donne la mesure d'un changement iconographique profond. Judith joue de ses charmes pour tromper la vigilance d'Holopherne et le décapiter. C'est donc l'image de la femme fatale et séductrice qui devient l'emblème de la *Sérénissime*. Mais surtout, c'est une femme actuelle et contemporaine qui est représentée dans ce grand tableau. Habillée d'une magnifique robe au profond décolleté, cette jeune femme est non seulement là pour séduire Holopherne, mais aussi le spectateur. Nous assistons à un basculement dans le pathos, le dévotionnel devient sentiments physiques. Les bijoux, la coiffure et tout le reste de cette jeune femme sont des éléments contemporains de l'œuvre. Le texte biblique explique qu'elle s'est parée de ses plus beaux vêtements pour « séduire les regards de tous les hommes qui la verraient » (la composition intègre même le spectateur du tableau). Cette contemporanéité de la figure croise réalité et fiction. Nous ne sommes pas simplement spectateur distant d'un récit mais face à une œuvre perméable et à des corps tangibles.



Alexandre Polasek, Que Faire ?, 2009

Cette logique du corps peint rapproche le spectateur de l’œuvre par le registre de l’émotion empirique. Si le Christ ou encore la vierge sont des personnages inaccessibles physiquement, Judith quant à elle est accessible aux spectateurs.

La Sainte-Famille d’après Caravage :

le corps entre naturalisme et idéal au XVII^{ème} siècle

Une copie d’un tableau du Caravage présente le corps de l’enfant nu entouré de ses parents et de Saint Jean-Baptiste. Par le clair-obscur, Caravage met en avant la blancheur sculpturale de ce corps enfantin. Debout, Jésus semble enlacer sa mère à sa gauche, donnant à cette image un caractère familial et tendre. La nudité de l’enfant nous renverrait à une simple représentation naturaliste, s’il ne s’agissait pas de Jésus. Cette nudité renvoie symboliquement à son habit de chair. Ce corps a une nature paradoxale, son artificialité picturale au rendu naturaliste, qui lui octroie des résonances symboliques et idéales dépassant la simple représentation du corps. Son déhanché exagéré le contraint à s’appuyer sur sa mère. Ce geste d’enlacement est à la fois sentimental et postural. Il fait échos au célèbre *David* de Michel-Ange, dont le puissant déhanchement l’oblige à s’appuyer sur un tronc d’arbre. Ici, la même pondération est convoquée, l’enfant est lourd, incarné et doit s’appuyer sur sa mère. Dans cette logique dévotionnelle, Caravage nous présente un petit enfant, qui en s’incarnant est déjà condamné à mort. Par le déséquilibre, ce corps semble trop lourd et l’enfant défaille comme si face à sa destinée ce fragile corps n’était rien. Par cette présentation, Caravage semble anticiper sur le récit en donnant à voir *Ecce homo*, « Voici l’homme », épisode d’une condamnation populaire, qui ici prend toute sa dramatique par cet empathique corps d’enfant.

Le corps ici présenté se joue donc d’une double qualité : naturaliste, il représente la chair ; idéal, il représente le dogme. Lorsque Jean écrit au début de son évangile : « Le verbe qui se fait chair », il donne au corps du Christ une nature physique et mentale, qui devient un objet plastique entre le XV^{ème} et le XVII^{ème} siècle. La religiosité de ses œuvres ne leur enlève pas leur qualité interprétative. Le corps est ici utilisé par l’artiste comme une illustration émotionnelle, parfaitement concentrée dans le corps du Christ.

Mademoiselle Prévost en Bacchante, Jean Raoux, 1723.

Le corps entre réalité et fantasme

Ce grand portrait en pied d’une danseuse étoile témoigne d’une utilisation similaire pour un corps réel des juxtapositions du naturalisme et de l’idéal. Un personnage historique comme le Christ ou Hercule est perçu comme un objet d’invention intellectuelle. La peinture d’histoire occupe alors le sommet d’une hiérarchie des sujets. Le portrait, sujet ancré dans la réalité, est inférieur à l’histoire. Pourtant, par son portrait, cette jeune femme devient, par son image, idéalisée. L’artiste représente cette jeune femme en extension, l’ombre de sa jambe ne coïncidant pas avec la pointe de son pied. Ce dynamisme, induit par sa qualité de danseuse, devrait créer des déséquilibres. La baguette tenue dans sa main gauche n’est pas serrée et représente un équilibre improbable. Avec cette lévitation, Mademoiselle Prévost se désincarne. Une ambiguïté s’insinue : si ce corps n’a pas de poids, il n’a de réalité et donc ne peut être une image exacte de la personne. Ce portrait que nous voyons ne serait alors qu’une tête naturaliste collée à un corps idéal. Un détail pourtant contrebalance cela : dans sa main opposée, positionnée un peu plus haut que sa tête, elle tient une grappe de raisin suspendue dans le vide. Cette anecdote, antagoniste à la baguette, donne la pleine mesure du corps de cette jeune femme. En effet, si ce raisin, nature morte et soumise à la pesanteur, est tenu par cette jeune femme, alors par contamination son corps est soumis à la pesanteur. Elle s’élève physiquement grâce à ses qualités musculaires. Elle n’est donc pas irréelle, mais plutôt talentueuse ! Mademoiselle Prévost est une danseuse étoile, la crème de la crème du ballet. À ce titre, son portrait en pied montre son physique, son corps et ses qualités intrinsèques. L’artiste figure un idéal en amenant le corps de cette jeune femme aux limites du naturalisme. Ce tableau démontre comment, hors du mythe, le corps devient un objet

plastique recouvrant plus que sa simple représentation. Le corps est devenu un mythe historique et contemporain, sa picturalité en fait un vocabulaire compositionnel.

Le Calvaire d’après Mantegna, Edgar Degas.
Le corps comme simple fait pictural

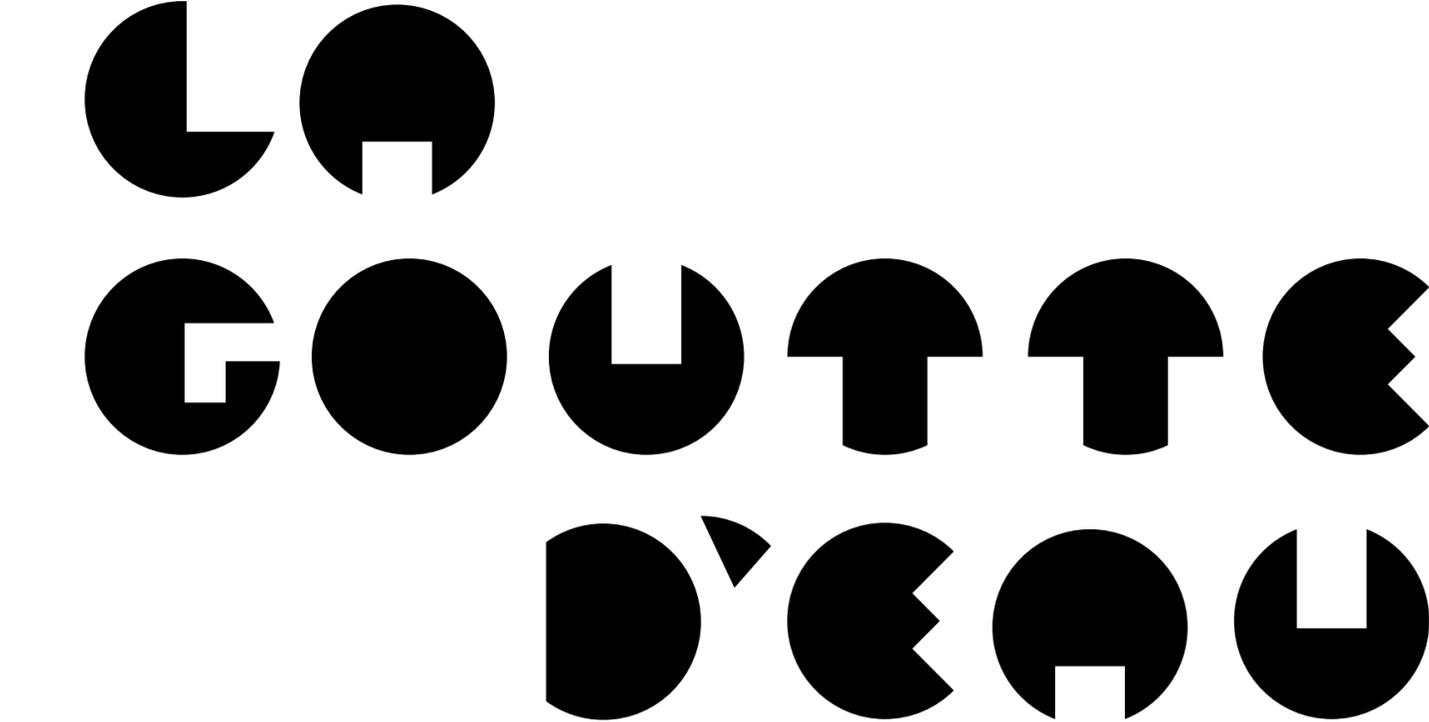
Une copie du *Calvaire* d’après Mantegna par Edgar Degas problématise la nature historique du corps. La crucifixion occupe une place centrale dans la compréhension de la genèse du corps au XV^{ème} siècle. Degas efface la transparence fictive de la profondeur et de la précision de l’œuvre du maître l’italien pour ne laisser que l’opacité de la peinture. Le corps du Christ se résume à un agissement de touches non naturalistes. Avec l’impressionnisme, la représentation du corps prend sa pleine mesure plastique. En effet, désintéressés d’une peinture mimétique, les peintres impressionnistes ne proposent qu’une vision idéale, dont le corps naturel est en fait déplacé. Edgar Degas cherche à toucher le spectateur par ses sens et principalement par la vue. Si Mantegna utilise la projection émotionnelle du spectateur dans la souffrance corporelle du Christ, Degas utilise l’émission de la composition comme ressenti physique. Le corps naturel ne se trouve pas dans l’artificialité de la peinture, mais face à elle dans la réalité. Degas propose donc de séparer le corps réel du corps fictionnel. Cette scission se fait par une rupture de la quête mimétique de la peinture ; seule la matérialité de l’œuvre interagit avec celle du spectateur.

Signes Personnages, Olivier Debré, 1961-1963.
Le corps comme empreinte

Pour terminer ce petit tour d’horizon d’un corps artistique, arrêtons-nous sur deux sculptures d’Olivier Debré : *Signes Personnages*. Ces deux œuvres datent de la période de basculement d’Olivier Debré vers une peinture « paysagiste ». Laissant une peinture au large couteau, très dynamique et très expressive, il reporte cette matérialité sur la sculpture. Les *Signes Personnages* sont deux sculptures verticales d’environ 1 m 60 de haut, se terminant par un renflement de la partie supérieure. Immédiatement, dès le premier regard, on identifie ces sculptures comme des figures anthropomorphiques. Leur verticalité, leurs dimensions et ses « têtes » leur donnent un aspect primitif d’homme. Le corps n’est donc pas ici précisément et anatomiquement représenté, mais il est mentalement recomposé par le spectateur. Le paradoxe du corps naturaliste et idéal est ici reconfiguré par le regardeur lui-même. Il s’agit bien, comme indiqué dans le titre, de signes à voir et à recomposer. Chaque corps, qu’il soit sacré, profane, exact, déformé, est avant tout un signe. Debré figure aussi le corps naturel. En s’approchant de ces bronzes, on découvre les empreintes des doigts de l’artiste laissées sur le moule et par transfert visibles sur le métal. Par ce primitivisme, Debré réengage le corps en actions dans l’œuvre. Le naturalisme et l’idéal du corps artistique n’est autre que le paradoxe de réalisation de l’œuvre entre fait technique et mental, manuel et intellectuel.

Le corps comme sujet artistique occupe une place centrale dans ce débat entre techniques et concepts, menant vers l’avènement de l’artiste et de l’œuvre moderne. Dans le dialogue entre l’art et la science, il joue un rôle. Car, plus l’on connaît son corps, mieux on croit en maîtriser son fonctionnement. Le fantasme du transfert d’émotion via le corps pour le corps va donc se jouer à certains moments dans une scientificité des pratiques. Mais il ne s’agit que d’une poursuite d’un corps contemporain inscrit dans les données de son temps. Cette quête entre naturalisme et idéal afin de toucher le corps et l’esprit ne sont pas des inventions du XX^{ème} siècle, mais plutôt un reliquat d’une culture visuelle et anthropocentrique provenant du XV^{ème}.

Ghislain Lauverjat



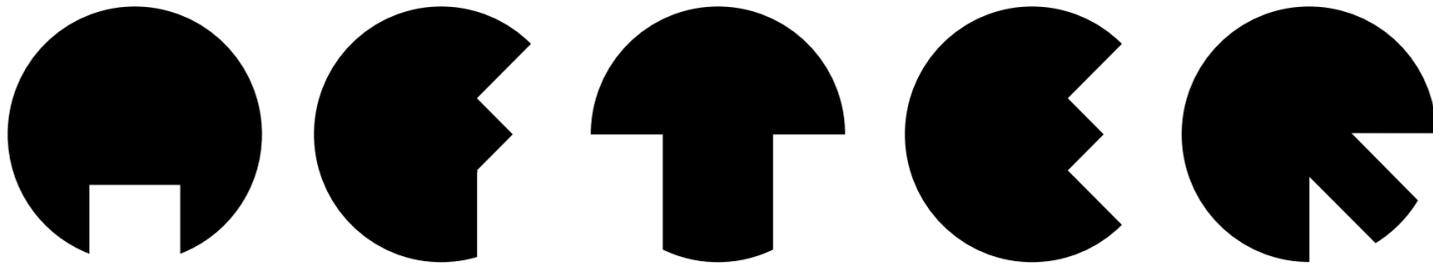
Depuis deux ans, le Musée des Beaux-Arts et l’université François-Rabelais de Tours proposent à un groupe d’étudiants d’expérimenter l’espace muséographique dans une démarche contemporaine. Les deux premiers volets proposent une scénographie réflexive qui insère des œuvres extérieures, parasitant le musée. Les étudiants reviennent sur ces regards croisés.

« **La goutte d’eau qui fait déborder le vase** » L’exposition ***Précipitation : expérience n°1*** présentée au Musée des Beaux-Arts de Tours entre juin 2007 et juin 2008, fut l’occasion de confronter des œuvres d’Olivier Debré et de Gerhard Richter. Fruit d’un partenariat singulier, cette exposition fut organisée par un groupe d’étudiants d’histoire de l’art de l’Université François-Rabelais de Tours dans le cadre d’un enseignement dirigé par France Nerlich. Par l’intégration d’œuvres, sélectionnées parmi les collections du Fonds National d’Art Contemporain, dans la scénographie de la salle XX^{ème} du musée, les étudiants proposent un dialogue visuel et conceptuel. Ainsi, deux « Miniatures » (8x8 cm) de Gerard Richter s’immiscent entre les grands formats de Debré. Au-delà de cette simple confrontation de dimension, cet accrochage questionne la peinture abstraite, son expérience de l’espace et la fonction scénographique de l’œuvre et de l’exposition. Les « Miniatures » sont le fruit de la seconde période abstraite de Gerhard Richter. Elles présentent une trame dans laquelle la matière picturale, par un procédé qui permet de rendre visible les différentes étapes du processus de création, est étirée. Ce protocole récurrent dans son travail, consiste à étaler doucement la peinture encore fraîche avec un pinceau à poil long. Les effets de superpositions générés entraînent un jeu de voilé/dévoilé. L’apparente spontanéité du geste laisse place à des formes composées qui structurent l’espace de la toile et expriment un hasard maîtrisé dans l’apparition des couches picturales. Les disparités plastiques des aplats lisses et rugueux apparaissent au fur et à mesure du rapprochement du spectateur. Confrontés à la superposition, nous sommes interpellés et tentons vainement de déchiffrer l’ordre des opérations afin de trouver un hypothétique niveau zéro de la peinture. L’artiste confère ainsi à la matière une vraie présence physique en lui rendant la place d’honneur.

Mais ce travail de « dissection » de la peinture mène aussi à des interrogations plus métaphysiques. Par la décomposition et l’expérience de la trace et du résidu, Richter semble vouloir cerner un invisible. La peinture devient le lieu d’une projection mentale, une porte matérielle ouverte sur l’indicible. « Les peintures abstraites sont des modèles fictifs parce qu’elles rendent perceptible une réalité que nous ne pouvons ni voir ni décrire mais dont nous pouvons déduire l’existence. […] Grâce à la peinture abstraite, nous nous sommes donnés des possibilités supplémentaires pour aborder l’imperceptible et l’inintelligible. »

C’est ce caractère invisible et infini de la peinture que les « Miniatures » de Gerhard Richter viennent interroger en s’intercalant parmi les toiles monumentales de Debré. Entre les deux artistes, un lien formel s’établit dans le traitement de la matière picturale, exploitée dans les deux cas à son paroxysme. A la dextérité et la précision du geste de Richter répondent les coups de balais et les coulures fluides de peinture de Debré. Si le travail sur la matière proprement dite est commun aux deux peintres, « les Miniatures » révèlent leur potentiel subversif et réinterrogent l’ampleur du discours abstrait et ses formats. Les imposants paysages lyriques de la Loire sont mis à mal par les trames malicieuses de Richter qui, du haut de leur 8 centimètres, peuvent se targuer d’exalter la même « spatialité pensante », mais sur un format mineur. Cette interaction entre les deux peintres, à mi-chemin entre dialogue et conflit, est le fruit d’un accrochage interrompant le parcours circulaire et sans heurt de la déambulation muséographique. Entre les horizons évanescents de Debré, les « Miniatures » obligent le visiteur à se rapprocher. Il exécute un mouvement de focalisation-défocalisation du regard qui aspire à ne plus rester dans l’attitude méditative et passive que les grands formats suggèrent. Le dispositif contemplatif du spectateur est mis à l’épreuve, et à chaque instant il doit se réinterroger physiquement et intellectuellement sur son rapport aux œuvres. Les « Miniatures » agissent comme « une goutte d’eau qui fait déborder le vase ». En perturbant l’accrochage, elles font émerger une remise en cause du statut de l’œuvre d’art abstraite comme objet de contemplation grâce à un jeu scénographique. Ainsi, l’espace se donne à voir entre jeux et débats. Les liens se tissent distinctement, se multiplient et se répercutent, produisant un effet de précipitation chimique de la peinture.

Morgane Barat



Déjà plus de huit mois que l'exposition d'art contemporain

Expérience n°2 *After ?* est visible au Musée des Beaux-Arts de Tours.

Pour les curieux qui seraient passés à côté, il ne vous reste que jusqu'au mois de juin 2009. La question qui s'est immédiatement imposée aux étudiantes a été de savoir comment interroger des œuvres d'art anciennes, allant du XIV^{ème} siècle au XX^{ème} siècle, par des œuvres d'art ultra contemporaines d'artistes internationaux, tels que Didier Trénet, Pierre Buraglio, Cindy Sherman ou Sherrie Levine.

Le Musée des Beaux-Arts présente un accrochage traditionnel regroupant les œuvres de manière chronologique et géographique.

After ?, en introduisant des pièces contemporaines dans cette scénographie perturbe cette partition en créant une collision entre les époques.

Un lien s'instaure entre l'œuvre contemporaine et la salle muséale par certains rapports plus intimes entre l'intrus et le résident.

Cette forme d'exposition originale, introduit un accrochage qui permet d'engager un dialogue entre les époques par un jeu d'associations mentales et physiques.

Sherrie et Edgar : ménage à trois

Dans la salle des réalistes, l'accrochage de l'œuvre *After Degas* de l'américaine Sherrie Levine dialogue avec *Le Calvaire, copie d'après Mantegna* d'Edgar Degas. Les cinq lithographies, reprenant des tableaux du peintre Edgar Degas, questionnent la paternité de l'œuvre et sa temporalité.

Par la lithographie, Levine propose sa vision de l'impressionnisme, avec une marge infime d'interprétation. Degas porte un regard beaucoup plus personnel sur Mantegna, par l'application de la touche décomposant l'œuvre du maître italien. Ces deux œuvres proposent une démarche identique. Ce « ménage à trois » montre la réappropriation de techniques, de motifs ou de références comme une pratique traditionnelle. Copier permet de s'exercer, d'apprendre. Le terme « after » utilisé par Levine pour titrer ses œuvres nomme notre exposition. Il précise une antériorité de toute pratique, on vient toujours après quelqu'un ou quelque chose. La démarche artistique peut se réduire à certains moments comme

une suite de réinterprétations et d'appropriations.

Sherrie et Alexander : dialogue en hauteur

Une seconde pièce de Sherrie Levine, se trouve convoquée dans la salle XX^{ème} siècle. *Large Krate Table and Crystal New Born* est une démarche d'appropriation et de détournement, une sculpture en cristal reprenant le modèle du *Newborn* de Brancusi et une *Krate table* (une petite table de bois) inspirée du designer néerlandais Gerrit Rietveld. Cette œuvre découle d'une réflexion sur l'objet d'art par sa matérialité. Sherrie Levine joue sur la pondération entre opacité et transparence, simplicité et luxe, rudesse et fragilité. Ce jeu sur le poids entre en résonance et en opposition avec le mobile d'Alexander Calder, accroché à proximité, et qui se déploie dans les airs avec fragilité et légèreté.

Charlène Bretigny, Emmanuelle Buteau, Hélène Canuet, Elise Debacker, Gaëlle Griveau, Barbara Porcher.

Pierre et Jan : l'immatérialité

Le Petit pan de mur jaune de Pierre Buraglio questionne le détail et l'artificialité de l'œuvre. Cette sculpture dialogue pleinement avec les œuvres de la salle des peintures hollandaises du XVII^{ème}, dont on reconnaît aujourd'hui encore la qualité mimétique. On peut lui comparer la toile de Jan Van Son, *Nature morte au fromage*, dont la démarche de Buraglio fait largement écho. En effet, les deux artistes tentent d'aller encore plus loin dans le mimétisme de la réalité. Buraglio, en simulant un mur en trompe-l'œil redonne par son interprétation poétique et personnelle du héros proustien l'artificialité de la peinture.

Didier et François sont dans de beaux draps

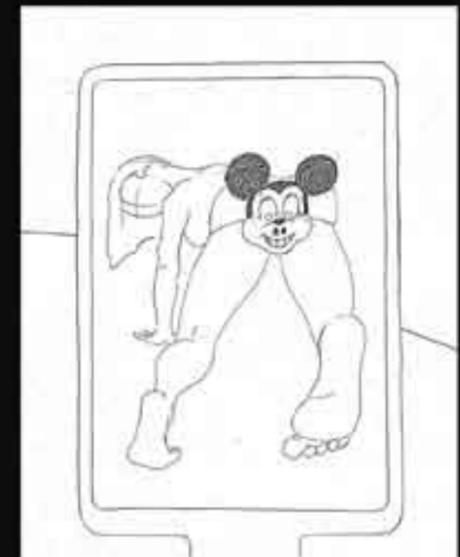
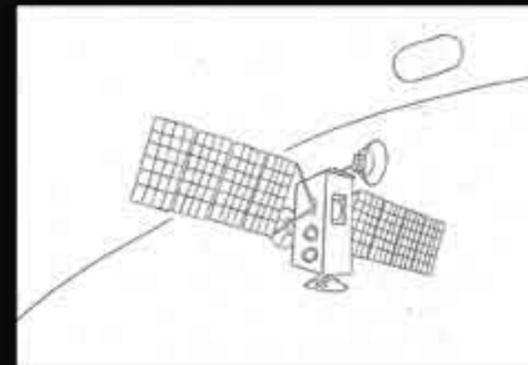
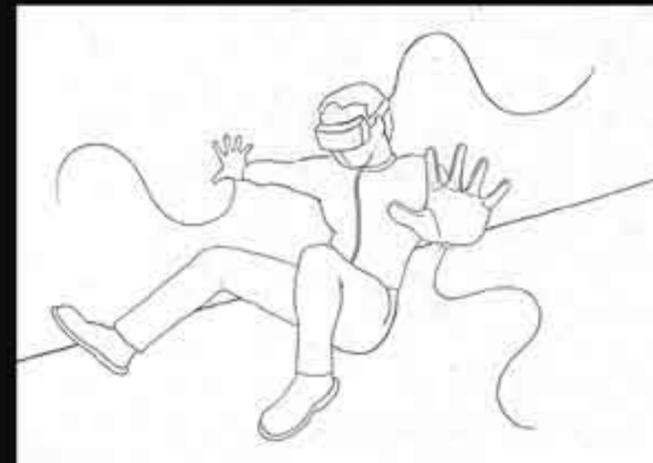
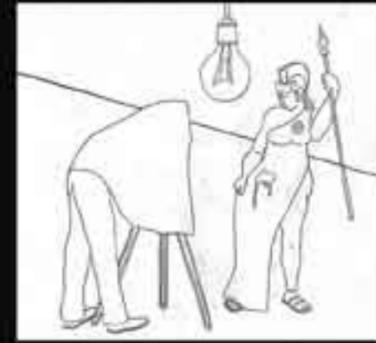
Hommage au François Boucher de Didier Trénet est une reprise de *l'Odalisque Brune* de François Boucher. L'artiste contemporain se joue ici des codes du XVIII^{ème} siècle et particulièrement de la peinture rococo dont Boucher en est un des principaux représentants. Il remplace la femme alanguie par une belle vache limousine. Il joue sur la sensualité, la séduction et l'idée de la chair, pour convoquer avec humour un plaisir qui devient ici gustatif. Fonctionnant en relation étroite avec les quatre tableaux de François Boucher présents au musée, l'œuvre de Didier Trénet nous montre que l'on peut être profondément novateur tout en faisant une relecture des motifs et des thèmes du XVIII^{ème} siècle.

Cindy et François : dialogue à l'ombre du décoratif

Pour la Soupière *Madame de Pompadour*, née Poisson, Cindy Sherman utilise les moules originaux d'un service en porcelaine commandé par la marquise et y appose son image, posant à la manière des grandes dames du XVIII^{ème} siècle. Elle exacerbe le caractère décoratif et kitsch de cet objet par la couleur « rose pompadour. » L'œuvre dialogue avec *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé*, peint par François Boucher, où la marquise de Pompadour se présente dans cette même posture alanguie. Le jeu de fioritures et de surcharge ornementale de la soupière se trouve aussi dans la peinture. Ces deux œuvres, formellement distantes, se rapprochent par leur caractère fonctionnel et décoratif. L'un servant au service du souper et à la parure intérieure, et l'autre servant de panneau ornemental et de dessus-de-porte.

Cette rencontre entre les œuvres de ces quatre artistes et celles du Musée des Beaux-Arts de Tours démontre que l'art contemporain, souvent mal compris, n'est pas en rupture avec le passé, mais au contraire qu'il constitue un lien, une continuité avec notre époque. Réemployer, détourner, imiter ces références, est une manière de les réinterroger et de les regarder avec un œil neuf. Cette idée de dialogue productif entre les époques a amené les étudiantes à élargir leur réflexion et à replacer la démarche de cette exposition dans un contexte beaucoup plus large.

After ? permet de questionner le système d'accrochage traditionnel, présent entre autres au Musée des Beaux-Arts de Tours. Interroger des œuvres d'art du passé par des œuvres d'art ultra contemporaines matérialise notre regard contemporain sur ces productions et nous fait prendre conscience de notre distance chronologique. Cela met sur un pied d'égalité des œuvres que l'Histoire semble classer et leur donne leur premier intérêt : leur matérialité.



ENTRETIEN

FESTIVAL 2009

BANDITS-MAGES

ENTRETIEN AVEC ISABELLE CARLIER & JEAN-PASCAL VIAL

Sammy Engramer : *Quelles est l'orientation thématique du festival Bandits-Mages pour la 11^{ème} biennale ?*

Isabelle Carlier & Jean-Pascal Vial : Pas de thématique, plus de thématique, pour être au cœur d'une création en train de se faire, non cloisonnée dans un thème, mais précise dans son sujet. En concevant la programmation, nous avons pu déterminer quelques axes de recherche, de réflexion : quelle est l'évolution de la vidéo et du multimédia dans le champ de l'art et de son enseignement ; quelle relation s'instaure entre art, pratiques médiatiques et économie ; quelles sont les relations possibles entre les pratiques créatrices et l'anticipation, si l'on considère que des technologies avancées et en constante évolution sont suffisamment intégrées à nos vies, à notre quotidien, pour prétendre que la science-fiction n'existe plus ; le corps et sa représentation, aux vues de ses extensions machines, mais aussi comme media en soi sera très largement problématisé. Enfin, le festival sera également l'occasion de découvrir la scène portugaise à travers plusieurs invitations : six galeries, une école d'art et dix-huit artistes dont certains ont déjà une visibilité internationale.

SE : *J'ai toujours considéré le festival Bandits-Mages comme un espace de diffusion marginal. Bien que le secteur de la vidéo, et désormais des arts numériques, bénéficie de banques de données et de centres de diffusion professionnels, il fait parti d'un pan de la culture qui n'est toujours pas reconnu par les grands médias nationaux. J'aimerais savoir si les télévisions locales, qui fleurissent partout en France et qui copient les modèles informatifs et distrayants des grands médias, laissent une place aux genres d'œuvres que vous présentez ?*

IC & JPV : Très peu. C'est aussi pour cela que nous menons toujours une réflexion sur nos propres moyens de diffusion : galerie du Haïdouc, plateforme Web, streaming, VOD, radio... L'indépendance, l'autonomie restent des enjeux fondamentaux. S'inscrire dans des systèmes média d'emblée formatés, cela reste problématique quelque soit la capacité de contagion que nous pouvons avoir à les intégrer. Une des questions posées pendant le festival portera justement sur les modes et les modèles économiques possibles et pour quelle création encore indépendante et consciente de ses moyens de diffusion et des systèmes dominants (marchands) ? Ce sera l'objet de deux conférences et d'une table ronde le jeudi 7 mai 2009.

SE : *Donc, au même titre que le documentaire ou que le court métrage, les arts numériques (qui regroupent tant l'installation multimédia que la simple projection) semblent destinés à l'espace proposé par les festivals ou à l'espace virtuel du Web — bien que de façon ponctuelle, les espaces d'expositions d'art contemporain contribuent à sa diffusion. Existe-t-il d'autres possibilités ou endroits de découvrir les arts numériques ?*

IC & JPV : Ici on a tendance à parler d'arts médiatiques (ce terme englobe toute une série de média possibles, le plus souvent numériques, en effet) qui pensent d'emblée à leurs réceptions et donc leurs modes et leurs lieux de réception. Les possibilités sont multiples : dans la rue, chez soi, dans tout espace public ou privé et aussi télévisuel, radio ... Les outils ne manquent pas pour ça, jusqu'à la GameBoy. Nous accueillons en résidence, en amont et pendant le festival, un collectif d'artistes, Art/Act, qui a pour projet de détourner cet objet de consommation qu'est la GameBoy pour en faire un outil de partage des savoirs, autonomisants, c'est-à-dire qu'il inclut

une possibilité donnée à chacun de détourner lui-même ce type d'objet et d'être conscient des mécanismes dans lequel il est inscrit (écologique, économique, politique, ...).

SE : *Le développement des arts numériques, notamment sur la Toile, a pris des proportions dignes de la Tour de Babel. Quels sont alors critères de sélection ? Du moins, comment trouvez-vous la perle rare ?*

IC & JPV : Dans cette question, il y a quelque chose de l'ordre de la pertinence révélée au grand jour quasi par miracle, là où il doit aussi s'agir de poétique. Web ou pas Web ? Une composante parmi d'autres. La profusion ou la prolifération reste une donnée intéressante dans ce qu'elle amène de perdition et dans ce qu'elle amène de ressources, évidemment. L'hyperconnectivité pose beaucoup de questions, notamment en terme de réception : qu'est-ce que l'on reçoit ? Quel est cet objet émis venu de parfois d'on ne sait où, sans règle apparente ? À qui est-il adressé ? Qu'est-ce qui est révélé alors comme œuvre ? Doit-elle seulement être révélée comme telle au risque de se figer dans des espaces d'exposition ? Quel langage commun nous permet d'en juger la qualité ? Plus concrètement, comme nous fonctionnons sur quelque chose qui est de l'ordre du réseau, ce qui nous parvient transite le plus souvent par ce réseau extensible... Tu sais, un ami m'a parlé de ce livre, je te le transmets afin qu'à ton tour tu le transmettes, etc. Tiens t'as vu ce truc ? Ce qui fait critère, si l'on peut parler de critère, c'est ce qui est de l'ordre d'une culture commune (Qu'est-ce qui nous réunit ?) et de cultures partagées (Qu'ai-je à transmettre et à partager ?). La figure de la Tour de Babel est fondamentale parce qu'elle nous réunit dans une incompréhension partagée. Enfin, c'est aussi un travail de veille...

SE : *Le festival Bandits-Mages a débuté avec la collecte et la présentation de vidéos d'étudiants du monde entier. Quel statut ont désormais ces expériences estudiantines ?*

IC & JPV : Elles sont maintenues dans leur forme d'origine. Cette sélection a permis la participation de 56 écoles originaires de 23 pays lors de la dernière édition en 2007. Nous organisons aussi des workshops pendant le festival qui devient alors lieu de créations, de recherches, d'expérimentations. Ces workshops réunissent des étudiants de différentes écoles. Pour les mener, en partenariat avec l'Ecole nationale supérieure d'art de Bourges, nous accueillons cette année le groupe Fondcommun (<http://fondcommun.free.fr/>), Jean-Baptiste Bayle pour downgrade ! (<http://downgrade.fr/>), Charlemagne Palestine (<http://charlemagnepalestine.org/>) et Brad Downey (<http://braddowney.com/>). Tous amèneront les étudiants à une appropriation de l'environnement commun, qu'il soit architectural, technologique, sonore ou urbain, pour une transformation libre et poétique tendant à une vraie modification des usages courants. En parallèle, ce que l'on appelle Le Panorama des écoles permettra à plusieurs d'entre elles de présenter les spécificités de leurs enseignements. Il faut également préciser que, depuis 10 ans, le festival s'est recentré sur la jeune création « dite émergente ». Les jeunes artistes indépendants, souvent d'origine estudiantine, trouvent dans Bandits-Mages un des derniers festivals nés de l'histoire du video art et du cinéma expérimental, qui a su évoluer et développer ses propres systèmes de diffusion et de production.

SE : *Depuis l'existence de ce festival, vous avez acquis un fonds d'œuvres considérable. Croyez-vous que la ville de Bourges puisse s'enorgueillir de ces trésors en ouvrant un espace en plein centre-ville et destiné à la consultation ? Ce fonds pourrait-il intégrer la médiathèque de la ville de Bourges ?*

IC & JPV : L'art vidéo est-il accessible à tous ? On y travaille — non sans difficulté car cela reste très marginal ! Pour le moment, le fonds Bandits-Mages devrait être envoyé à l'INA au titre du dépôt légal. Les vidéos y seront numérisées. Les œuvres deviendraient accessibles aux chercheurs. Nous travaillons de notre côté à une plateforme VOD, ce qui pose des questions en terme de droit et d'économie, mais qui permettrait un accès depuis presque partout dans le monde, y compris depuis Bourges. À ce propos, le site <http://ubu.com> reste un modèle incontournable.



Emile Parchemin, Sniper n°004, 2006



Tadashi Kawamata, Mémoire en Demeure, Saint Théo, 2006, ©photo : James Bouquard.

10 ANS D'ART PUBLIC

Il s'agit d'un anniversaire !

Celui des dix ans d'Eternal Network, plate-forme de production artistique tournée vers l'espace public. Au titre de médiateur de l'action des Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France pour les régions Centre et Bretagne, ce sont plus d'une dizaine de commandes artistiques qui ont vu le jour. Eternal Network a également invité de nombreux artistes à investir l'espace public dans le cadre des festivals Images au Centre et Rayons Frais.

Que doit-on ici célébrer ? Une certaine idée de l'art public, c'est certain. Plus que de l'art lui-même c'est d'une expérience de l'art dont il est question.

Cette notion en passe sans doute d'être dévaluée dit tout de même une position : celle de **la proximité**.

Cette proximité dont il faut parler est d'abord celle d'une **présence** de l'art dans notre quotidien, d'une familiarisation avec les œuvres, définie comme une condition essentielle de leur acceptation. « Pour que vous aimiez quelque chose il faut que vous l'ayez vu et entendu depuis longtemps tas d'idiots ». Francis Picabia. Proximité aussi des artistes avec les populations. Des artistes qui investissent les lieux, les territoires, pour créer des formes artistiques qui engagent l'échange, le dialogue, la concertation.

On parlera de **formes reliant** pour réaffirmer non pas l'art en tant qu'œuvre **figée et définitive**, mais l'art en tant qu'élaboration d'une parole et d'une relation à l'autre. Sans tomber dans le manifeste, on l'aura compris, il s'agit de faire que cette présence des artistes soit une présence active. « On demande aux œuvres de " fonctionner " non plus seulement comme des concepts bien ficelés, mais aussi dans les relations qu'elles entretiennent avec la société et l'économie [...] » Pierre Joseph. Une proximité, enfin, entre les opérateurs culturels, les commanditaires et les élus pour construire collectivement un projet qui fait sens.

Mais de quel espace public veut-on parler ? A la nécessité expresse de définir ce que cette expérience de l'art appelle, s'ajoute celle de mieux comprendre la valeur de l'espace public. Autorisons-nous ici à esquisser ses contours afin de mesurer pleinement l'ampleur de la tâche entreprise depuis 1999 par Eternal Network. Tout d'abord, l'espace public comme territoire, celui du collectif organisé par l'autorité politique. Cet espace public est alors un réseau qui se constitue entre les interstices de la propriété privée. Disons simplement que cet espace-là est d'abord un lieu ouvert et a priori accessible à tous. L'espace public n'est-il pas non plus l'espace du visible, que le regard de chacun peut investir ? En somme, un espace public qui sort du simple territoire géographique pour s'étendre à la notion de paysage urbain ou rural. Et enfin, l'espace de l'opinion publique. C'est-à-dire un lieu qui ne se définit pas uniquement par ses composantes spatiales mais aussi comme le domaine du « vivre », de la confrontation des opinions et des débats.

Il s'agit d'un lieu indéterminé et collectif où se tissent les liens sociaux. Voilà ainsi dressé, l'idée de cet art qu'Eternal Network œuvre à transmettre. Et pour que cette transmission ne soit pas tenue pour un rite obligé et vain, il s'agit donc toujours de l'expérimenter, de s'interroger avec habileté, non pas sur la pertinence de la typologie de l'art à montrer mais bien d'avantage sur la nature de l'expérience donnée à **vivre**.

L'invité ? Pour imaginer une célébration conforme aux enjeux du travail accompli, l'association a invité l'artiste Tadashi Kawamata – une des figures

emblématiques de cette conception opérante de l'art public. La permanence de son programme est claire : établir dans l'espace public un rapport actif à l'art. D'ailleurs, l'artiste dit de lui qu'il est « un **activiste** de l'art. » A entendre dans le sens **passionné** du terme, c'est-à-dire, en clair, qu'il privilégie l'action concrète sur les principes théoriques. Kawamata a du Robinson d'Olivier Cadot : « [...] c'est peut-être quelqu'un qui trouve normal de faire un nid toutes les trente-six heures, qui trouve ça soudain obligatoire, sérial nidificateur, je ne peux pas m'en empêcher, je dois le faire, c'est maintenant, c'est là, les yeux fixes, corps tremblant, tendant les bras vers un méleze à triple branche, idéale pour y accrocher sa passion. » Kawamata serait donc ce **sérial nidificateur**, cet oiseau nomade qui cherche toujours une manière d'habiter l'espace ou de le traverser.

Ses visées :

- 1- Collégiale : envisager la production comme un espace collectif, une manière de fabriquer ensemble. Chacun de ses projets fait naître une occasion d'intégrer « l'autre » dans le processus de travail. Ceci pour ouvrir le débat et la confrontation des idées. La volonté de l'artiste est toujours celle de l'expérience de l'art et du désir de la transmission de cette expérience. L'échange enrichit les œuvres et redéfinit une attention partagée, où la distance entre le **Je** (l'artiste) et le **Nous** (les publics), se réduit.
- 2- Modeste : pouvoir réaliser de manière quasi **artisanale** la production des œuvres. En ce sens, Kawamata revendique une posture d'artisan de l'art. Il travaille généralement avec des matériaux **élémentaires**, le bois principalement, pour réaliser des constructions qui font appel à des techniques artisanales de fabrication.
- 3- Provisoire : se refuser à la permanence. Son processus est **in progress**. Accumuler, empiler, assembler, mais surtout se refuser à consister. C'est pourquoi ce que livre Kawamata dans l'espace public n'appartient jamais tout à fait au règne de l'objet, ni architecture, ni sculpture. Un entre-deux sans doute toujours donné comme un mouvement, celui d'un récit en constante écriture, trace d'une mémoire en acte. Le cadeau de Kawamata. Une fois encore, le nid a trouvé sa destination : le bâtiment où siège l'association Eternal Network à Tours, un ancien octroi de la ville. La commande est précise : Il est question d'une installation duale qui débute en extérieur pour s'étendre en tant que structure scénographique à l'intérieur. C'est sur celle-ci que seront exposés les projets portés par l'association depuis sa création. Pour Kawamata, il s'agit d'un nouveau terrain à expérimenter, un **décor** à réanimer, un lieu à investir. D'autres convives : des artistes qui, comme Kawamata, partagent cette attention particulière pour le territoire public. Xavier Veilhan auteur du « Monstre » de Tours, devenu désormais monument. Bernard Calet, dont les productions posent la question du **domestique** dans la sphère publique, ou encore Nicolas Floc'h, inscrit lui aussi dans une définition **collégiale** de l'activité artistique. La fête, on s'en doute, sera publique ! Rendez-vous pris, sous cette enseigne, en septembre prochain, à Tours.

Vraisemblablement, récapituler possède des vertus apaisantes qui agissent comme un baume, un dérivatif de l'angoisse, l'atténuation, la tranquillisation, l'entortillage dans un cataplasme de projets, de définitions, de promesses, de principes. Lesquels, quelque temps après, vidés de leurs propriétés émoussées, sont il est vrai parfois bon à jeter. Mais la peau retrouvée, reconstituée par leur action récapitulative réparatrice n'est-elle pas toute neuve, belle comme au premier jour ?

Donc :

A) *Prologomènes à toute œuvre future* est le texte principal. Celui duquel proviennent toutes les lignes écrites ici depuis la première. Pour autant, il n'est pas plus important (je dirais, je voudrais plutôt moins) que les autres textes qu'il rassemble sous son titre et constitue, à égalité avec eux (égalité de droit car, de fait, leurs volumes respectifs sont nettement disparates (mais cela peut changer : s'atténuer, s'inverser)), un sous-ensemble, bien qu'il s'agisse, dans ce cas, d'un sous-ensemble de lui-même.

Il est la première forme qu'a prise ici l'injonction d'écriture¹⁵. Le caractère de ce texte est le Garamond (dans sa déclinaison Book) a) parce qu'il fut celui qui composa *La Suite* (qui en cela sciemment copia *L'Hexaméron*, au Seuil) b) parce son histoire (l'histoire du Garamond) se confond avec celle de la typographie, qu'il est par excellence le caractère de la Renaissance, et que ce rappel ne me disconvient pas, c) parce que ses qualités, à la lecture, sont à mon avis supérieures à bien d'autres familles utilisées dans les livres, et que sa personnalité, sa masse, sa forme, ses proportions, ses courbes sont plaisantes, que son élégance et sa rigueur en font une référence, pluriséculaire de surcroît, d) parce que ses origines sont nobles e) parce qu'en italique le a se transforme (ainsi que l'esperluette, vous avez vu l'esperluette !), f) parce que son auteur m'est sympathique (aussi bien par la gravure de P. Gusman (?) que l'on retrouve partout, que par le portrait que brosse, historico-romanesquement, Anne Caraco dans *Le Maître de Garamond* (livre qui est imprimé avec les fontes originales de 1530¹⁶ et qui lui

¹⁵ Autrement dit : le motier d'écriture est à injonction.
¹⁶ Celles qui utilisent sont les réinterprétations modernes des caractères historiques, comme le sont d'ailleurs l'ensemble des familles en usage aujourd'hui.

entre autre les « modalités d'inscription des messages de caractère sanitaire et des mentions obligatoires sur les unités de conditionnement des produits du tabac », à savoir « 1) les caractères gras Helvetica noirs sur fond blanc et en minuscules, sauf pour la première lettre du message, 2) centrés sur la surface sur laquelle le texte doit être imprimé, parallèlement au bord supérieur du paquet et 3) entourés d'un bord noir, d'une épaisseur minimale de 5 mm, n'interférant en aucune façon avec le texte des avertissements », où *fumer* avait été remplacé par *atmer* ; une page (web) intitulée *Voix Invisibles*, au centre de laquelle, sous la forme heures : minutes : secondes, un compte à rebours commençait d'égrecner ses secondes à partir d'un total de deux minutes, pendant qu'à chaque itération la couleur des chiffres, noire au début, perdait une infime portion (légèrement inférieure au cent vingtième) de sa densité, de sorte qu'avant le retour à zéro du compteur l'horloge avait déjà disparu ; une photographie d'un ticket de manège, en plastique violet et aux bords arrondis, sur lequel, gravé en lettres dorées, on pouvait lire :

LES JOURS HEUREUX
BON POUR 1 TOUR
NON REMBOURSABLE

Ces petits pas indécis, qui furent, parmi quelques autres que je ne me rappelle pas, les premiers à m'éloigner du SP&GC (Silence Plastique&Graphique Continu) et de son immobilité concomitante, partageaient surtout une condition à laquelle j'étais attaché : ils devaient, dans l'espace réduit qui leur était réservé, laisser leur empreinte pour une durée indéterminée, puis disparaître. D'autres leur succéderaient, reprendraient leur position, marquant leur passage sans faire aucun cas de leurs prédécesseurs, qu'ils recouvriraient définitivement, comme le sable l'est par la marée. Aucune empreinte n'aurait souvenir des précédentes, aucune ne saurait être la première, ni la dernière, mais, à chaque fois, la seule trace possible. Il n'y aurait aucune histoire, aucun passé reconstituable, à la rigueur un présent incertain qui, paradoxalement, deviendrait le présent absolu. J'ai dû penser, à ce moment-là, tenir quelque chose, comme une œuvre qui serait à jamais unique, éternellement renouvelée, et, à chaque instant, toujours celle que j'aurais souhaitée. Je m'aperçois aujourd'hui que je ne tenais rien du tout, ou bien que cet idéal raisonnement n'était pas déterminant, puisqu'assez vite l'expérience tourna coart. J'en vins à me persuader que le seul matériau capable de tenir à distance tous les autres, c'est-à-dire leur présence et leur matérialité

donnent, tout comme sa langue, de quatre siècles postérieure aux épisodes qu'elle relate, son ton anachronique persistant)). Ses différents chapitres ne sont signalés, en leur début, que par un numéro d'ordre.

b) *Prologomènes à toute œuvre future*, X prend comme prétexte de prose, quasi-exclusif, une exposition éponyme. La première s'intitule *Prologomènes à toute œuvre future, 1*. J'y montrai des phrases écrites sur des vitres. Le X se substitue à la possibilité d'une suite algébrique, et ne dissimule pas le désir d'expositions futures. Le jour où j'ai déclaré, par écrit, avoir « pris la décision d'abandonner les arts plastiques », j'ai cru bon d'y ajouter aussitôt « n'être pas en mesure de savoir si cette décision serait provisoire ou définitive. Réflexe pusillanime, sans doute, façon de ménager le futur en substituant par avance au jurjure, au cas où, une simple rétractation. Évidence conceptuelle, aussi, d'un état « définitivement provisoire » par définition (respectivement « provisoirement définitif ») à l'instar du statut du secrétaire d'une secte bien connue). Car après plus de dix années (je préfère rester approximatif) d'un silence plastique continu¹⁷, quelques timides et anecdotiques bricoles ont vu le jour sur internet (à supposer, bien sûr, qu'il y fasse jour), disparues depuis : trois d'entre elles, de mémoire : une petite image représentant les caractéristiques des avertissements figurant sur les blagues à tabac ou les paquets de cigarettes, conformément à l'arrêté du 25 avril 2002 (modifiant l'arrêté du 26 avril 1991) signé par Bernard Kouchner, fixant

¹⁷ La plasticité du silence en question, quelle est-elle ? Qu'est-ce qui distingue, en ces temps de transvernalité totale postmoderne, le travail de l'artiste de celui de l'écrivain ? Pourquoi est-il si souvent malaisé, dans le cas du premier, de donner à ce qu'il produit un titre qui contienne sans défaut ni reste ? Et pourquoi suis-je pour ma part si soucieux de cette distinction, autant qu'imprégné à la rendre une fois pour toutes explicite, tandis que se multiplient, volontairement, les opérations et les indices qui contribuent à l'omniprésence ? Pourquoi en soit, il me faut faire un effort de vocabulaire. À défaut d'autre chose, le jeu de l'étymologie en valant bien un autre, je recourrai à l'*Abolition du dictionnaire ges-fugues* d'Arnoldo Bailly qui donne, à *abomino* ou *abominatio*, le sens du modelage et du façonnage, bref de la statuaire, tandis qu'à *propono* ou *proponeo* il allie indifféremment, à partir de l'acceptation primitive d'*épingler*, *éconcher*, celui de « tracer des signes pour écrire les en particulier écrite en prose) ou *dessiner* ». Je retiens les deux, pour la seconde partie qu'elle le l'écriture manuscrite au dessin, pour la première non en raison de la statuaire antique qui m'est bien lointaine, ni de la sculpture dans son « champ large » contemporain, mais comme indice d'un espace, d'un matériau, d'une matière introuvable.

défectueuses serait la langue, la langue écrite, non parce que sa présence ou sa matérialité leur serait supérieures, loin de là, mais d'abord parce j'y avais lié, depuis un certain temps déjà, l'essentiel de mon travail, et surtout parce cette défection me semblait (me semble toujours) lui appartenir, à la langue écrite, à la langue que j'écrivais, depuis le début, et faire route avec elle. Consubstantiellement, comme qui dirait. Et puis ne disposer que d'un seul matériau, réduire le contenu de ma trousse à outils au strict minimum, un minimum commun, anonyme et instantanément disponible, me convenait aussi. Au bout du compte, les publications fragmentaires et périodiques de ce texte devinrent l'objet même de ce que je considérais comme ma production artistique. Qu'internet fût, sous la forme d'une page solitaire, son lieu d'existence exclusif, n'était pas satisfaisant, mais je fis comme si, allant jusqu'à imaginer, dans l'éventualité d'une exposition, une projection vidéo de cette même page, automatiquement rafraîchie toutes les vingt-quatre heures.

Ce qui s'est passé entre ce que le précédent paragraphe raconte, et ce que raconte le suivant, je ne m'en souviens plus. Mais

un jour, j'achetai un grand cahier Clairefontaine à couverture noire, glacée et moche, sur laquelle j'écrivis, au blanc correcteur, *Prologomènes à toute œuvre future*. Dans ce cahier je recopie, depuis, des phrases qui ne m'appartiennent pas, mais ici ou là. Il s'agit désormais d'exposer cela : certaines de ces phrases, choisies, réécrites. Où, pourquoi, comment, et ainsi de suite, je ne le dirai pas maintenant, soit parce que je n'en sais rien, soit parce que je le dirai plus tard : pour cela, les chapitres auront des noms identiques à celui du cahier, et seront comptés, au même rythme que les expositions dont ils seront l'écho différé. Il y aura autant de chapitres que d'expositions. Il n'y aura aucun chapitre s'il n'y a aucune exposition. Ils seront composés en Garamond Book.

L'homonymie (et l'homographie) de cet ensemble et du texte principal n'aide(nt) pas à les distinguer facilement. Tant mieux. S'il advenait que ce dernier (avec tous les sous-textes qu'il contient) soit segmenté (dans le cas par exemple d'une publication imprimée) et que ses segments requièrent par conséquent un numéro d'ordre, les titres deviendraient jumeaux. Pour éviter cela, chacun d'entre eux (les segments du texte principal) serait alors augmenté d'un sous-titre, ce qui donnerait, par exemple,

si le cas échéait maintenant.

C) Il y a des annexes, s'inscrivant dans le cours du texte mais le ralentissant un moment, comme d'un cours d'eau le ferait un lit soudain plus large et moins profond, et qui naissent telles un oedème, une hypertrophie de prose, lorsqu'un thème donné appelle irrésistiblement un écart qui déborderait la mesure d'un paragraphe en même temps qu'il sollicite un traitement particulier, que je lui accorde bien volontiers, trouvant là l'occasion d'introduire dans la structure organisée et ordonnée qui devrait en régir l'exposé une légère déformation, un motif dérogatoire qu'un simple choix formel suffirait aussi, d'ailleurs, à justifier.¹⁸

Ainsi aussi bien de tout autre morceau de texte, souvent court, parfois empanant, dépassé ou à venir, prospectif ou non, autorisé à s'immiscer entre les chapitres d'éléments identifiés sans se conformer aux principes de leur progression ni à ceux de leur présentation, sans les contredire non plus, mais alimentant, comme des affluents bienôt assimilés par lui, le récit qui les entraîne.

Il y a également des regroupements plus généraux que seul un titre signale, jusqu'au titre suivant qui en signale la fin, qui peuvent être décidés après-coup, qui sont libellés en petites capitales (ce qui est très joli), qui intègrent un nombre variable de chapitres, annexes ou textuelles, et qui ne respectent absolument pas les règles élémentaires d'inclusion des ensembles, puisque les sous-ensembles qu'ils contiennent les débordent sans vergogne. Et tout cela en Garamond Book.

D) *Construire ma maison*, texte intercalaire, s'attache à suivre sans trop s'en écarter, ou en y revenant toujours, le fil d'un seul sujet : ma maison. Le lieu que j'habite (ou n'habite pas), dans lequel je vis (ou ne vis pas), ce que j'en fais (ou n'en fais pas), comment et de quoi je l'investis (ou ne l'investis pas). Descriptions diverses faisant droit aux considérations techniques et à l'exposé de travaux manuels variés. Glissements digressifs autorisés. Espoir implicite d'esquisser les contours d'une théorie comparative du bricolage. Prétexte d'écriture visant à ne pas laisser hors texte une activité dont l'exercice pourtant le

¹⁸ Car sans la forme, n'est-ce pas, le contenu n'est rien et, n'est-ce pas, très peu pertinent.

exactement), ou, plutôt qu'y répondre, y substituer un texte extirpé de cette mémoire vide, de cette mémoire d'un vide, pour le recouvrir à tout jamais.

F) *L'Épave de la fiction dans l'œuvre de Grand Garamond (ÉpGG)*. Point de départ et nom d'un essai (« Ouvrage littéraire en prose, de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou réunissant des articles divers » (Robert), « Genre littéraire distinct de la fiction, défini par la concision et le caractère personnel de la réflexion » (Dictionnaire de l'Académie, 9^{ème} édition) aux formes donc et à l'itinéraire encore imprécis, mais dont le thème de la fiction constituait le fil directeur qui soudait ensemble aussi bien ceux de l'authenticité et du mensonge au destin et à la condition d'une œuvre, comme à la seule définition possible de son auteur. Un truc dans le genre sérieux, quoi. Mise à contribution (évidemment modeste, l'imprimeur étant incommensurable à l'impie) plus que probable de certaines des thèses et remarques de J.M. dont les intuitions et démonstrations lumineuses n'ont jamais démenti leur pouvoir de conviction sur moi. Souvenir majestueux et magique de Gaborowksi présentant les tubes de couleur de Rega. Foi l'intitulé de ce projet, qu'à défaut d'avoir pu accomplir dans les conditions universitaires habituelles pour ce genre de travail (durée, labeur, recherche, étude) je tenterai de mener à bien sans elles, comme si je pouvais non m'en passer tant les produits moi-même, presque fictivement. Caractère : Bembo. Parmi les caractères illigibles, selon les critères que je me suis fixés pour la composition de ces textes (notamment entretenu avec le Garamond un lien formel et historique), le Bembo était un choix possible sans être privilégié. Certes, Pietro Bembo, promoteur de la langue vulgaire comme langue littéraire, donna son nom à un caractère gravé par Francesco Griffo (l'inventeur de l'italique) et surnommé par Aldo Manuzio l'« ensemble du livre de poche) lesquels, selon Stanley Morison (l'inventeur du Times et artisan du Bembo actuel), ont directement inspiré Garamond. Mais c'est surtout à la lecture de : « E per più non poter lo quair' in povero » (et ne pouvant pas plus, je fais autant que je peux)¹⁹, retrouvée sans l'avoir voulu, que ce choix s'en imposa.

G) *Fiction* : ce serait une fiction. Un récit écrit comme une fiction, comme le récit d'une fiction. Cela ressemblerait à toutes celles que j'ai pu lire, même celles qui n'en étaient pas tout à fait.

¹⁹ Borne XIII (in *Per e suoi*, Références placées à J.M. dans les *Épaves philologiques de René Guzda*).

contraire (cf. note 28) sans toutefois, du point de vue de leur expérience commune, lui être tout à fait étranger. C'est le Sabon que j'ai choisi pour donner à ces paragraphes leur caractère, a) parce qu'il est issu du Garamond, dont il se distingue néanmoins suffisamment, b) parce que par conséquent en italique son a se transforme également c) parce que Jacques Sabon, fondateur de caractères à Francfort, acquit une partie des poinçons de Garamond après sa mort.

E) *Matière de mémoire*, texte intercalaire. Une sorte d'inspection archéologique des souvenirs (les miens, nécessairement) relatés dans l'ordre inverse de successivité des événements auxquels ils sont liés. Leur dernière extrémité est donc déjà déterminée, jumelée aux derniers mots de leur récit retrouvé, et correspond au plus lointain souvenir que je serai en mesure de retrouver. La première, leur point de départ, celui du récit, est arbitrairement fixée aux moments qui précèdent mon séjour à l'Ensb-a (lequel, fiancé à *La Suite*, est d'emblée exclu de tout récit possible). Plus succinctement, si l'on note S_n, le dernier souvenir, l'ensemble de définition de ce texte peut s'écrire [S_{Ensb-a} ; S_n]. Ma/une mémoire, mon/une histoire : efforts d'ansamblage à prévoir, lacunes et déformations, voire inventions, prévisibles aussi ; cependant la narration restera fidèle au souvenir lui-même, posé comme référence absolue, quand bien même ce dernier ne serait plus fidèle à son objet ; cela n'est pas un problème : un événement peut parfaitement donner matière à quantité de souvenirs distincts, multiples, contradictoires, et autant d'histoires vraies. Le caractère de ce texte, un moment rattaché au Baskerville, est désormais le Plantin a) parce qu'il se distingue légèrement du Garamond, dont il est issu, b) parce qu'en italique le a se transforme, c) parce que la devise de Christophe Plantin, célèbre imprimeur aversinois (qui acquit lui aussi une partie des poinçons de Garamond) fut *Labore et Constantia* (par le travail et la persévérance), d) parce qu'une école élémentaire, dans sa ville natale, porte son nom et que mon frère y fut élève.

F) *Contrapuntiquement, Silence Plastique&Graphique Continu (SP&GC)*, qui aurait pu s'intituler *Animatoire de mémoire* ou *Mémoire sans matière* ou quelque chose de ce genre, annonce un travail identique et symétrique au précédent, dont la chronologie prend pour origine le terme du séjour ensb-artistique déjà cité et couvre la dizaine d'années qui suivirent, soit [S_{Ensb-a} ; S_{Ensb-a+10}]. Ce récit, en Plantin également, est censé répondre à la question « 4) Pourquoi n'ai-je rien foutu pendant près de dix ans », posée il y a maintenant plusieurs chapitres (vingt-cinq

ans) et qui, en plus, a été posée par moi-même, dans le chapitre intitulé « 1) Pourquoi n'ai-je rien foutu pendant près de dix ans », posée il y a maintenant plusieurs chapitres (vingt-cinq

Cela aurait une voix exactement différente du reste, pas seulement par le timbre, qu'une troisième famille de caractères pourrait simuler, pas seulement par la forme, par le recours aux artilles littéraires que je pourrais d'ores et déjà envisager, ou plus tard découvrir, mais une voix venue d'ailleurs.

Venir d'où ? C'est ça le problème, je n'en sais rien, je ne sais même pas dans quelle direction regarder, ni par quel mot commencer, ni rien de tout cela. Je sais seulement que cette voix n'est pas la mienne, c'est-à-dire n'est pas celle que je connais, que je lis et entend chaque jour sans pouvoir m'en débarrasser.

Écrire : ça se passe dans un village très près de Deauville, à quelques kilomètres de la mer. Ce village s'appelle Yauville. Le département, c'est le Calvados, « par exemple, ne m'indiquerait pas, malgré l'assurance d'une géographie fermement circonscrite, si j'apprends, en l'écrivant, que, pour moi, dans ce village, il ne se passe rien.

Ce qui se passerait c'est cela : j'écrirais cette *Fiction*, et je reconnaîtrai enfin celui qui parle. Il aurait mon visage, il aurait ma voix, sa langue et son nom seraient les miens. Et j'écrirais son histoire — la mienne.

Du même coup, j'en finirais avec ce je imposteur qui toujours paraît honnête et se pare des meilleures intentions avant de prendre sur la page le pouvoir que je l'autre ; moi) lui donne, et peut-être d'ailleurs l'est-il, humilité, et bien intentionné, quand il parle en mon nom ; il n'empêche qu'à chacune de ses interventions, je ne peux l'écouter ni le lire sans me sentir abusé, sans lui reprocher, à un moment ou à un autre, d'avoir trahi ma confiance, comme un responsable politique enfin parvenu aux affaires. J'ai déjà fait l'expérience de cette transformation suprainstant, et sans doute ne suis-je pas le seul : lorsqu'à l'aide d'un magnétophone j'enregistrai ma voix sur une cassette à bande ; il me suffisait d'écouter l'enregistrement pour être incapable de la reconnaître.

Écrire je et aussitôt ne plus se reconnaître, dire il et n'y trouver personne d'autre que soi, en découvrant deux fois le même mensonge, reconnaissez-vous cela ? Je ne vous le souhaite pas. C'est embêtant. Surtout quand on s'imagine écrivain.

UKRAÏNIQUE D'HYBRIDATION

La bioturbul est le froissement généralisé du réel, et plis et replis, en tant qu'ils s'articulent et se désarticulent, produisent du trouble. En démontrant en filigrane l'influence de l'idéologie productiviste dans le territoire de l'art, Sammy Engramer réalise la cartographie d'un pli qui articule le pouvoir d'une minorité à la réification de la bioturbul, par l'aliénation politique des formes plastiques dans la vacuité du sens et la frénésie financière. Cette cartographie nous fournit le territoire adéquat pour un exercice ACD sur le trouble de la bioturbul.

Marchandise spéciale et vecteur productiviste

« Dans le moment où la masse des marchandises glisse vers l'aberration, l'aberrant lui-même devient une marchandise spéciale ».

Difficile de savoir si Son Excellence Monsieur Poutine connaît cette prophétie de Guy Debord. Néanmoins, son « tableau ukrainien » remet en selle la marchandise spéciale (qui, après un tour de piste au triple galop, rejoint l'écurie des aberrations, où ruminent déjà d'autres monstruosité issues de l'accouplement de l'art et de la politique – les aquarelles du Chancelier H. customisées par les frères C. y ont leur box). L'œuvre unique de Son Excellence Monsieur Poutine jette un éclairage oblique sur le rapport entre art et marché de l'art, et sur le rapport entre idéologie productiviste et formes plastiques (labellisées, normalisées, provocantes, arrogantes... et vides... *Simulacra simulacrum... Grimaça grimaçum...*)

Il existe aussi un rapport aberrant entre œuvre d'art et marchandise, si l'on examine ces choses en tant que blocs de fragments de récits (dans l'optique générale d'un monde conçu comme une vaste banque aléatoire de récits). Ainsi, œuvre d'art et marchandise ont une base commune dans la collision et l'assemblage de fragments de récits, prélevés dans le réel par deux genres de prédateurs : l'artiste et le capitaliste.

Le point de départ de l'acte prédateur est identique : arracher et entasser des fragments de récits (Abstraction). Si l'on considère maintenant ces blocs ou amas, on constate qu'ils sont composés de fragments et d'interstices qui séparent et réunissent les fragments ; la politique économique du capitaliste consiste alors à nettoyer, simplifier et unifier la forme, la réifier, en gommant les fêlures interstitielles, et en ne gardant des récits que le périmètre de la forme (Compression).

La forme marchandise est lissée et évidée de ses aspérités et froissures ; elle est désormais prête à remplir sa fonction de vecteur productiviste (Dilatation idéologique). L'action artistique est là encore à peu près identique, sauf que l'artiste, lui, s'intéresse aux périmètres des interstices, de sorte que ce que l'œuvre d'art cherche à extraire du bloc c'est le réseau d'interstices amplifié en bordure intérieure de l'amas (Dilatation pneumatique).

Cette forme pneumatique établit un pli (à la fois relation et coupure) entre un dedans et un dehors. Le phénomène de bordure de l'art est à la fois un seuil et un relais.

Ainsi, alors que l'exploitation productiviste des marchandises a besoin d'évacuer le trouble du pli, l'exploitation pneumatique du seuil de bordure a besoin d'amplifier le trouble du pli.

Si l'on considère maintenant la marchandise comme le degré zéro du pli, comme l'angle droit d'un repère orthonormé, alors plus on cherchera la fêlure interstitielle, plus on s'écartera du repère dans un angle aberrant (dans le sens optique de déviation). Du point de vue de la marchandise, l'œuvre d'art est une aberration, mais qui peut alors être prélevée comme fragment de récit, et assemblée à un amas en vue du nettoyage productiviste (où l'on retrouve l'itinéraire du tableau ukrainien). D'autre part, le principe de l'écart aberrant nous conduit à considérer la notion de degré dans la relation entre marchandise et œuvre d'art ; de sorte qu'il n'y aurait pas de séparation définitive entre les deux, mais un écart plus ou moins aberrant du repère, un pli plus ou moins profond ; soit l'œuvre d'art se distingue à peine d'une marchandise, soit elle s'en écarte de plus en plus, jusqu'à évacuer toute trace de pollution productiviste.

Certains artistes, brillants décorateurs de l'idéologie productiviste et designers culturels de l'exploitation capitaliste, ont bien compris l'intérêt d'un écart infinitésimal ; juste un zeste de fêlure pour donner du piquant, et leur carrière se propulse volontiers de Versailles à Abou Dhabi.

Machine de coupure et d'hybridation

Depuis le Big Bang jusqu'à l'effondrement du W.T.C., le système ACD (pour Abstraction – Compression – Dilatation) permet d'analyser la puissance métamorphique des forces à l'œuvre dans l'évolution des formes. A, C et D sont des descriptions physiques de forces et de déséquilibre, étendues aux dispositifs idéologiques et au champ symbolique. (Sur l'analyse ACD du W.T.C., je me permets de renvoyer l'aimable lecteur à mon texte paru dans la revue québécoise Inter Art Actuel n° 94). ACD est une machine de coupure et d'hybridation qui sert à piéger la bioturbulence du réel. Bioturbul que le capitaliste veut réifier, alors que l'artiste cherche à en exsuder le potentiel poétique – la bave ou la morve plasmatisée. (Si tant est que cet artiste n'est pas vendu à l'idéologie productiviste). (Entre parenthèses, Gilles Deleuze utilisait lui aussi une combinaison similaire de trois termes : « Singularité – Contraction – Déploiement », pour décrire l'action politique ou artistique.)

Abstraction

Cette première phase de l'exercice consiste à extraire des fragments du récit et à les réunir en amas :

Lorsque les rideaux collent aux fenêtres, c'est qu'il n'y a plus de gaz dans les tuyaux.

L'économie de l'art participe d'une tendance qui s'accroît avec le *care* anglo-saxon.

Le territoire est défini par une masse d'individus contraints de subir les luttes de minorités.

Chaque individu faisant partie de la masse est potentiellement la pièce d'un puzzle.

Cette représentation induit une cartographie particulière de la distribution des ordres.

On crée des vagues sans être certain de provoquer une tempête.

L'imposture artistique fait-elle le poids face à l'imposture politique ?

La bête politique maîtrise à la perfection l'usage et l'acquisition de statuts.

Facile ton parcours d'immortel avec l'art tu crois.

Compression

La première phase de compression consiste à ôter les voyelles de l'amas :

Lrsq ls rdx cilnt...

La seconde phase cherche, de manière plus ou moins aléatoire, à rassembler des blocs de consonnes par groupes d'affinité sémantique ou plastique (il s'agit de découvrir les lignes de fêlures du pli).

La troisième phase désigne des chefs de groupe destinés à représenter leur groupe dans l'amas.

Représentants des groupes :

Mss, lrt, prtclr, tndnc, dfn, pltq, rdr, prvq, vgs, lcnm, crs.

Dilatation

Les blocs de consonnes sont remplacés par leurs représentants, et les voyelles sont restituées – ce qui produit du plasmatecxe (à noter que si certains blocs n'ont pu être intégrés à un groupe, leur position est restituée dans le plasmatecxe).

1- plasmatecxe

L'art ordre l'économie x défini crois q l provoquer d vague dans ordre l'économie / de l'art provoquer d n tendance q particulière vc l'art vague crois / le territoire st défini pr masse tendance particulière d crois ls ordre politique / chaque tendance défini provoquer d l masse st politique l pièce d'un puzzle / l'économie politique tendance n cartographie particulière de la distribution ds ordres crois ds vagues crois tr certain d provoquer n politique masse ds ordre défini l poids face masse politique / l bête politique masse l parcours vagues t l'économie d ordres défini tn provoquer politique vc l'art t crois

2- traduction

L'art réorganise l'économie définie par la croissance quand il provoque du trouble (vague) dans l'ordre économique par la manifestation d'une tendance particulière de l'art où le trouble prolifère.

Cette tendance (quand elle s'accroît en masse) définit un territoire qui croise l'ordre politique.

Cette tendance définit de manière provocatrice la masse politique comme les pièces d'un puzzle.

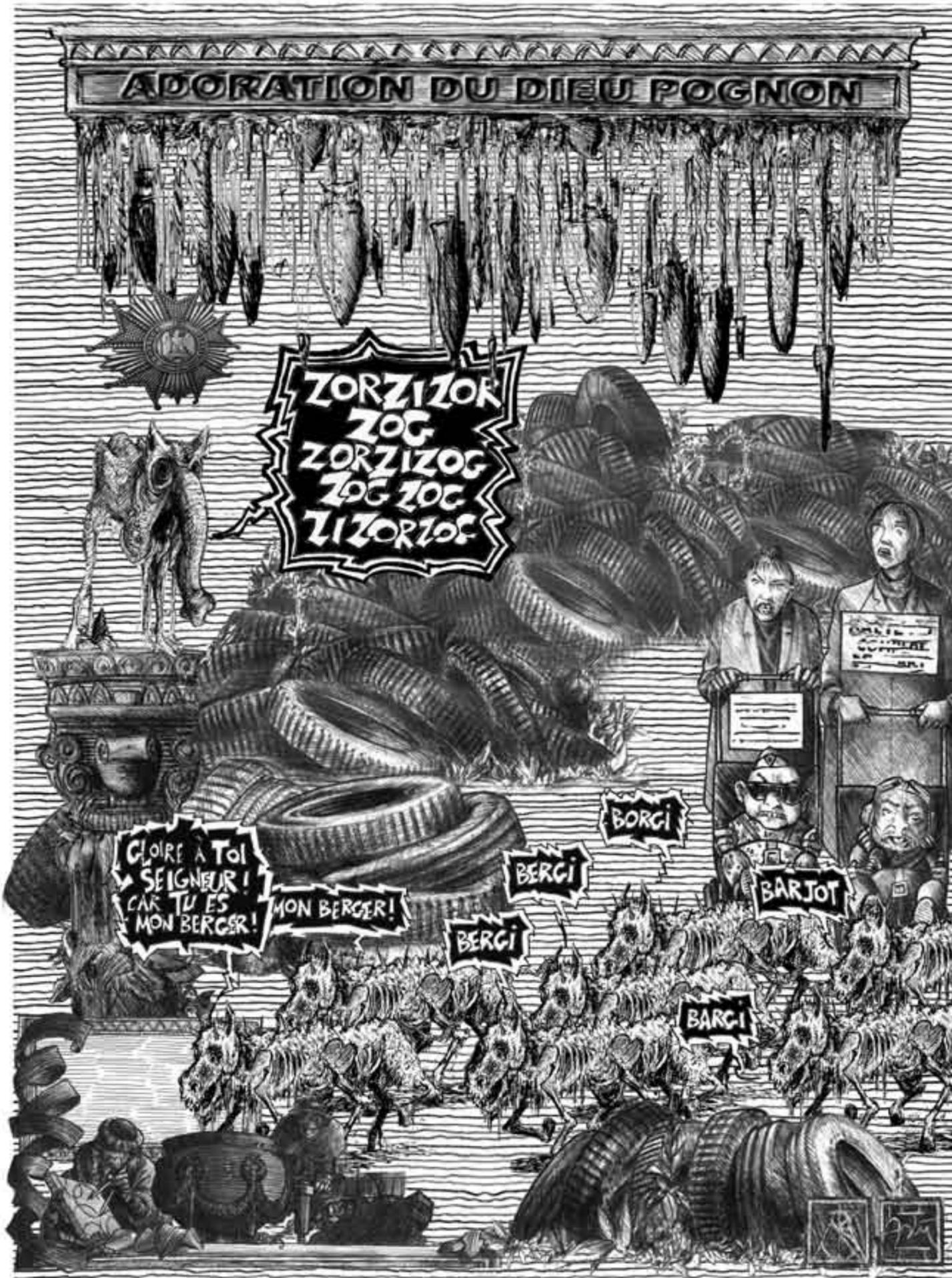
L'économie politique de cette tendance est la cartographie particulière de la distribution (du puzzle) dans un ordre croissant en aléatoire (ce qui) rend probable (croit très certain) le déséquilibre de la masse politique sous le poids du désordre (ds ordre) induit.

L'organisation vague induite par la provocation politique de l'art anti-croissance (tue crois) parcourt la masse politique en désarroi (bête).

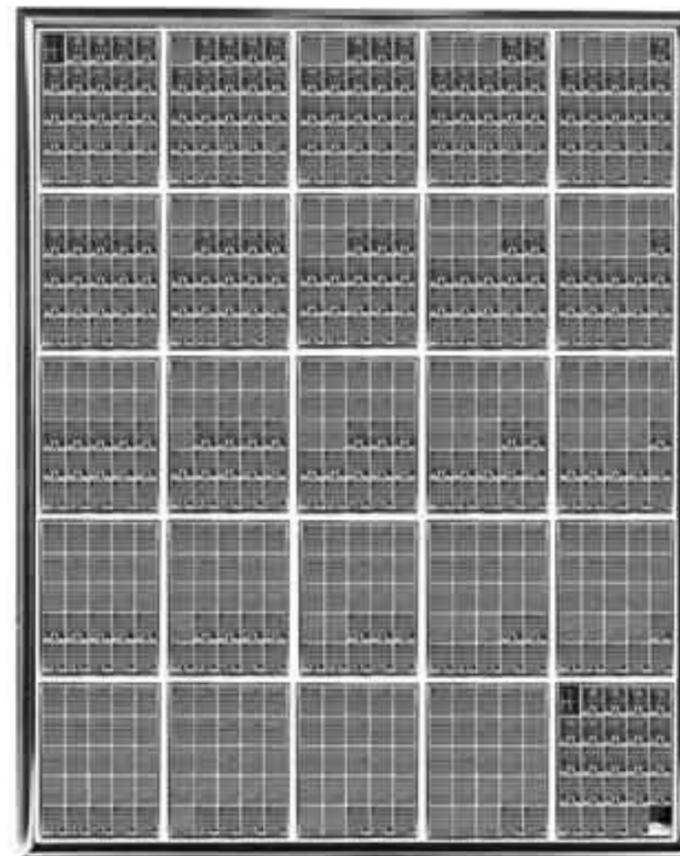
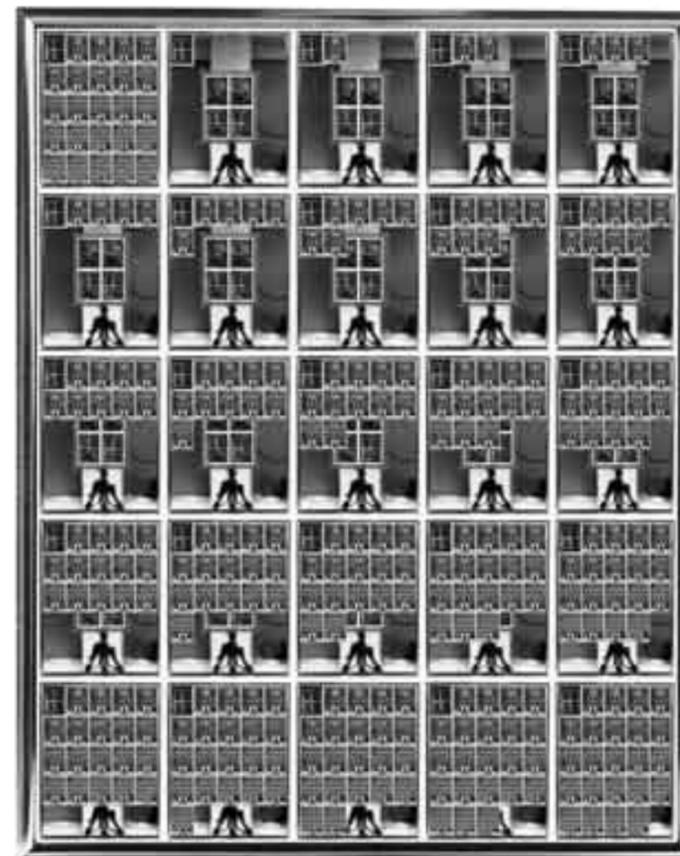
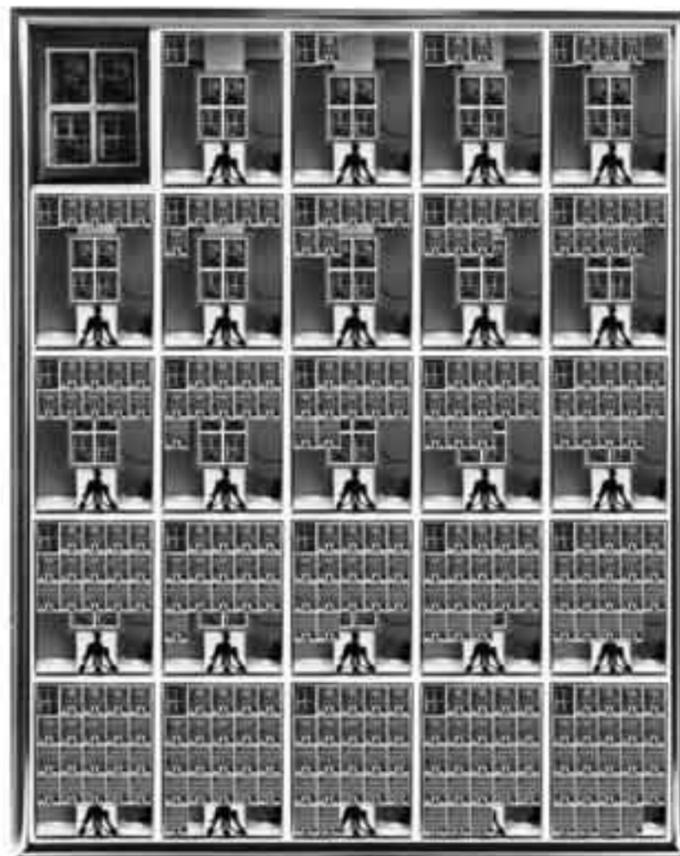
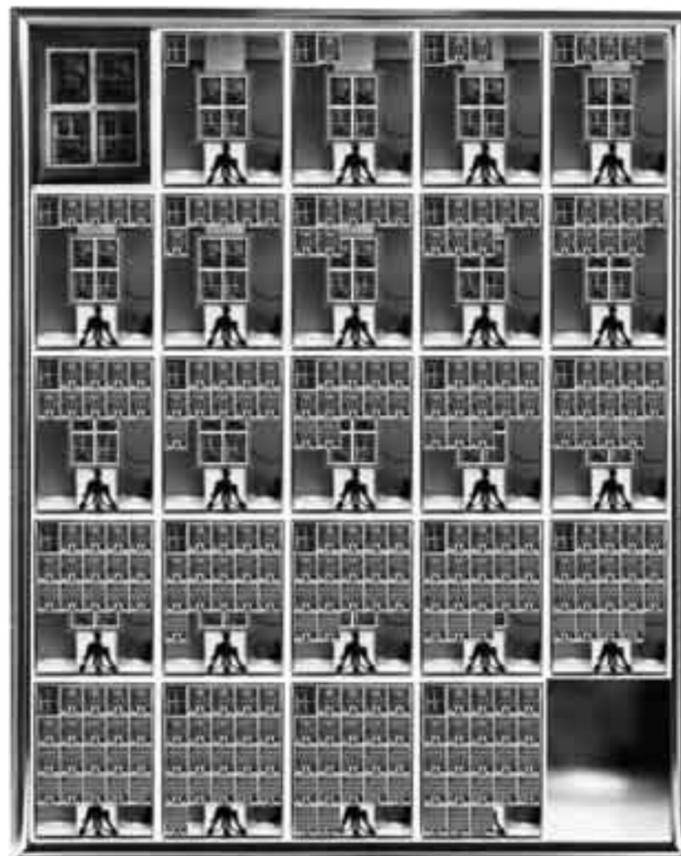
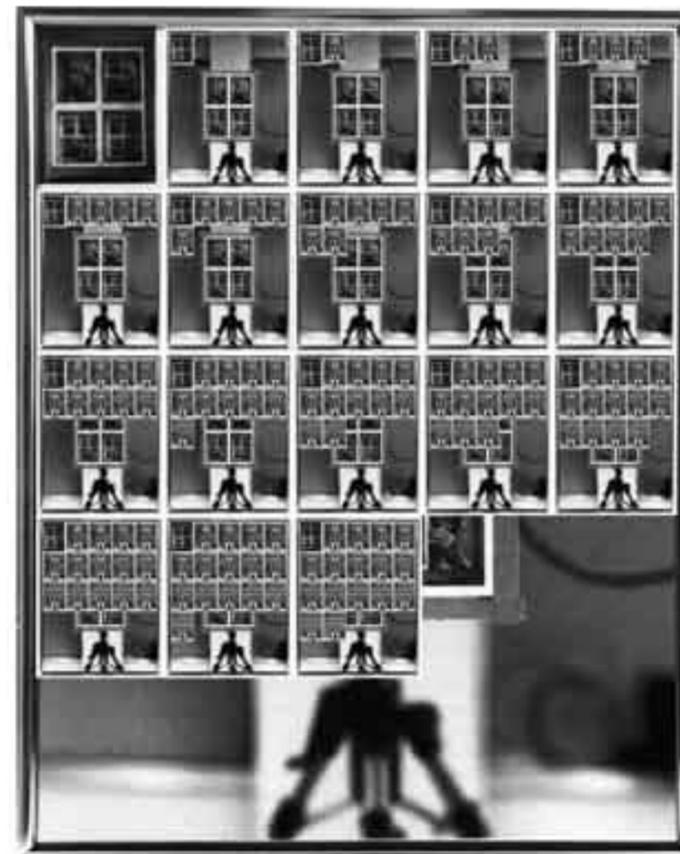
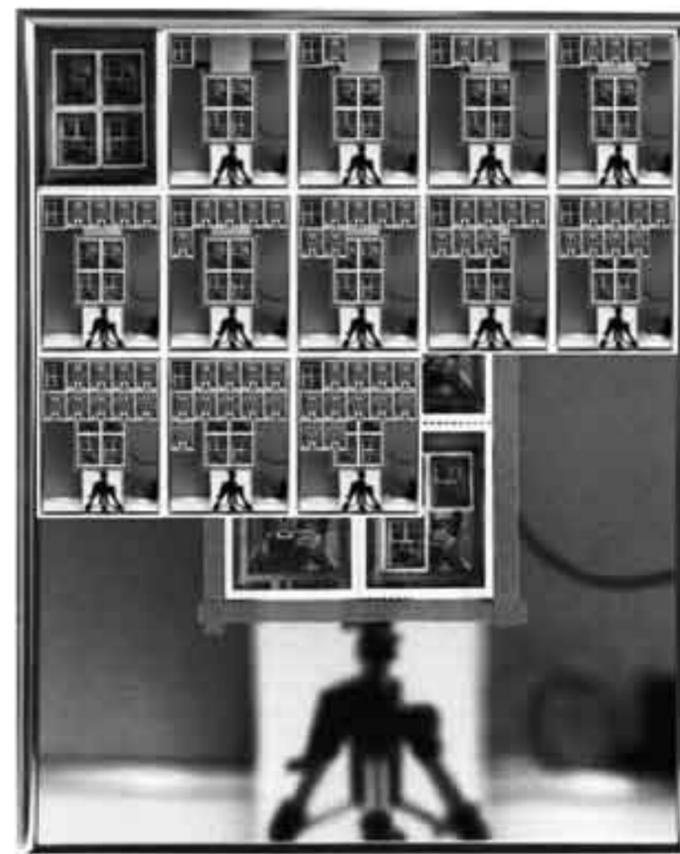
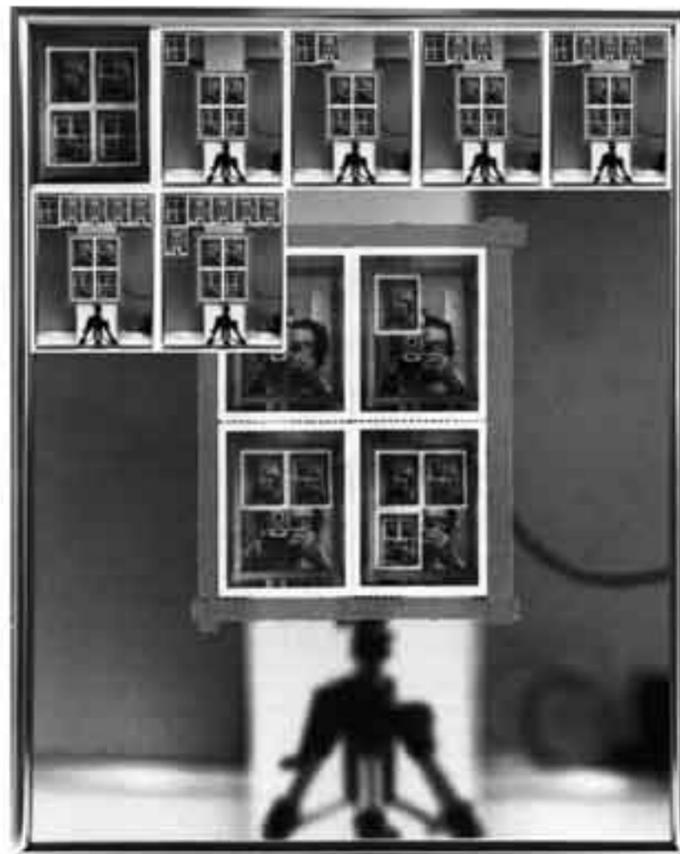
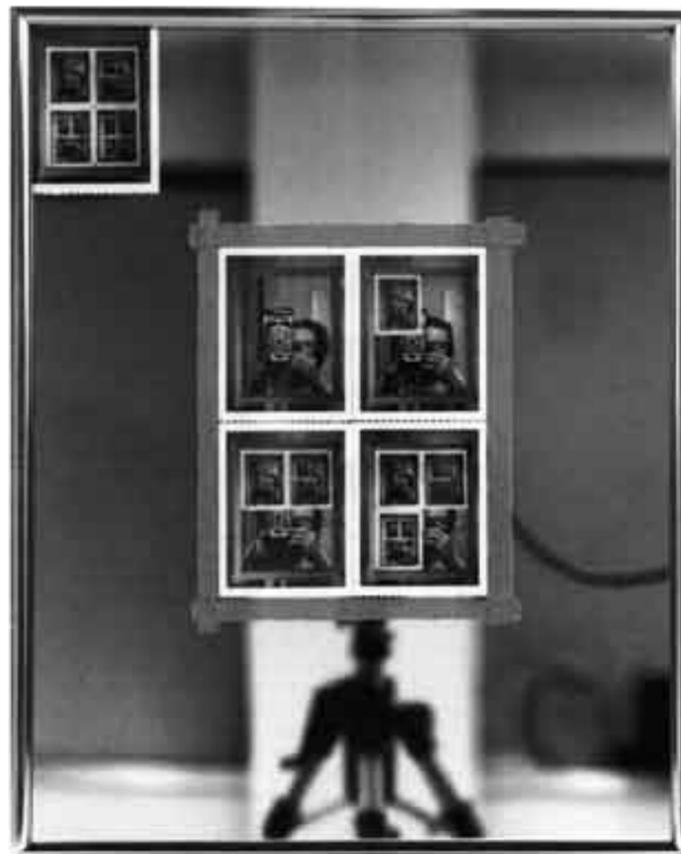
3- interprétation

La tendance contre-productiviste de l'art exprime une volonté politique qui s'exerce par le sabotage des récits idéologiques. Ces récits, qui constituent le matériau plastique de cette tendance, sont réinsérés dans le champ symbolique de l'ordre politico-économique après désagrégation et hybridation ; de sorte que le trouble qui traverse les formes contre-productives (malfaçon, ratage, parasitage, inadéquation, etc.) traverse également l'ordre politico-économique.

Jean-Luc André, Paris, 2009



Jean-Luc André





dans l'aller-retour *télépathique* entre deux « sujets », dans le *toucher* qui se déploie *par* et *dans les épisodes de la distance* entre deux « sujets » sensibles. L'enjeu consiste alors à rendre possible l'échappée du sens et des sens de l'œuvre, à créer les conditions d'apparition du « clin d'oeil », les conditions d'une *décllosion*, d'un surgissement du *dehors* dans le monde. Pour créer ces conditions la pensée doit se faire performative, dans le sens où elle ne s'efface plus derrière l'œuvre dont elle fait son objet de maîtrise, mais agit sur l'œuvre tout en se laissant agir par elle. L'action se fait dans les deux sens, elle met en jeu une circulation des forces. La décllosion intervient alors comme un coup de foudre entre deux champs de forces. La pensée performative, c'est la pensée qui se réinvente en réinventant l'œuvre. L'expérience esthétique est provoquée dans l'acte performatif qui convoque les conditions d'apparition du dehors. Elle part du postulat qu'il n'y a pas de contenu absolu de l'œuvre, mais à chaque fois des contenus potentiels, latents, spectraux, que seule une décllosion peut faire advenir. La décllosion libère ainsi les temps de l'œuvre, temps multiples et surgissants, temps qui n'appartiennent plus à l'Histoire. Elle ouvre la perspective d'une *tempologie*.

La lecture historiographique, à laquelle est soumis l'art depuis l'invention de l'histoire de l'art, réduit la multiplicité des temps contenus dans une œuvre pour la réinscrire dans le temps homogène et linéaire de la chronologie historique. Cette pensée du temps est tributaire d'une axiomatique spatialisante, qui consiste à penser le temps à partir de l'espace. Le temps y est démis de son « s » pluriel pour être réduit à la successivité cumulable de présents orientés vers un à-venir commun et unique. Même la tentative de Bergson cherchant à dégager le temps de sa réduction mathématique en le reinsufflant d'un élan vital n'a pas remis en question la *chronologie* inhérente à la vision « spatialisante ». C'est que cette pensée du temps reste emprisonnée dans l'immanence du phénomène à laquelle l'a réduite la vision scientifique du monde, subordonnant le temps à une logique instrumentale, finalisée. La tempologie s'indique selon nous dans l'opération d'un désaxement consistant à penser le temps dans le jaillissement vertical d'une multiplicité de temps, de temps spectraux. L'advenue de ces temps spectraux se manifeste sous la forme des temps-en-espace. Ces temps surgissent *depuis* l'inframince comme lieu atopique du passage du possible au devenir¹. La figure du double profil de Rubín nous permet de penser sensiblement l'abstraction du concept d'inframince. Dans cette figure paradoxale, le profil de deux visages ne prend forme que par et dans la ligne. Cette ligne non figurale est ce qui permet le battement incessant du regard entre les deux visages et l'horizon dans lequel ils prennent forme.

« **"Le sens du monde est hors du monde", écrit Wittgenstein. Mais il faut ajouter que ce « dehors » est enveloppé au-dedans du monde. Il l'ouvre en lui-même. Il l'ouvre à ce qui se laisse capter comme « sens » et qui pourtant fait signe – signal, clin d'oeil, Wink, invite – vers ceci précisément que, dans la vérité, le sens s'échappe ».**
(Jean-Luc Nancy, La Décllosion)

« Le philosophe-artiste connaît en inventant, invente en connaissant ».
(Jean-Paul Vuarnet, Le philosophe-artiste)

Et si nous cessions de regarder les œuvres seulement pour se rendre réceptifs à leur « clin d'oeil », pour se laisser prendre et embarquer par leur invite, pour œuvrer avec elles ? Etre pris par la vie et le sens d'une œuvre, ce serait alors ne plus la prendre pour objet du discours, mais l'accueillir comme *sujet* de regard et de parole. C'est alors l'expérience esthétique toute entière qui s'en trouve bouleversée, car celle-ci ne se construit plus dans l'après-coup d'un sentiment auto-référencé, mais

Elle dessine l'horizon du monde d'où jaillissent les temps-en-espace. Elle ouvre l'horizon d'une pensée *infraphysique*.

La tempologie désigne l'étude des temps rendus sensibles par la perspective infraphysique. Elle articule dans son geste l'acte performatif de la décllosion et la multiplicité des temps, les temps-en-espace, ouverts par cet acte de décllosion. Elle opère la *tempsification* de l'espace sensible de l'œuvre. La tempologie est donc aussi une poétique.

L'acte performatif de la tempologie se produit dans le fait même de retourner le schéma² par lequel Marcel Duchamp proposa une représentation de la durée plastique. Ce retournement permet de donner une image du jaillissement des temps-en-espace en les extrayant de la chronicité horizontale et directionnelle du temps phénoménal. Ce schéma correspond à un point de vue de profil (vue de profil de la ligne du double profil de Rubín) de façon à considérer les différentes advenues des temps-en-espace dans leur surgissement spectral : spectral, dans le sens où l'on ne sait d'où s'originent les temps et dans le sens aussi où s'y déploie l'ensemble du spectre des temps. Dans *Duchamp du signe*³, Marcel Duchamp assimile le « temps en espace » à la « durée plastique », ne parvenant pas ainsi à se dégager d'une vision spatialisée du temps. Mais dans une note (voire infra) du même ouvrage, il ouvre une autre approche possible du temps : « Une pendule vue de profil de sorte que le temps disparaisse, mais qui accepte l'idée de temps autre que linéaire ».(Marcel Duchamp, 1958).Lorsque le temps est pris de profil, se déploie l'engouffrement des temps spectraux qui créent les temps-en-espace. Cet engouffrement fait exploser la linéarité successive des instants, pour multiplier les temps-en-espace. En retournant le schéma de Duchamp, la tempologie retourne littéralement notre vision du temps : elle vient trancher le double repérage d'un temps successif et chronologique et d'un temps de la mémoire dont la profondeur contiendrait des résurgences anachroniques. Elle ouvre sur un grouillement de temps multiples. Dans le même instant, une multiplicité de temps se projette, explose, dans différentes directions, ouvrant ses propres espaces.

L'infraphysique induit une déconstruction de la vision du monde fondée sur l'axiomatique spatialisante, héritée de la Renaissance et basée sur la perspective, l'optique et l'analogie. Cette déconstruction s'opère à travers une prise en considération de la nouvelle donne qu'est le numérique, mais en la défaisant de la vision spatiale et analogique du monde qui cherche par divers moyens à étendre les espaces-temps (réalité augmentée, immersion...). Il s'agit de prendre le numérique dans son plus profond bouleversement en tant qu'il révèle la propension aux temps-en-espace. Les temps-en-espace forment les *Instants critiques* qui mettent en lumière des seuils ontologiques occasionnant une différence radicale d'une image à une autre. Chaque image correspond à une fracture ontologique radicale. Celle-ci ne forme pas une coupure dans le temps successif (comme c'est le cas dans les chronophotographies de Marey), mais est ce qui ouvre un temps-en-espace. C'est une coupure ontologique qui ouvre à chaque fois un nouveau temps, qui est aussi à chaque fois un nouveau mouvement de pensée. Chaque image ouvre un nouveau monde, un nouveau plan, un nouveau temps. Chaque image peut être à chaque moment un nouveau seuil ontologique.

C'est dans la perspective ouverte par la tempologie que nous avons agi⁴ sur l'œuvre de Michael Snow *Authorization*⁵, réouvrant son geste pour le confronter à la question contemporaine de la construction numérique du monde. Dans ce basculement qui fait passer de l'ère analogique à l'ère numérique, ce n'est plus seulement l'*aura* qui est vouée à disparaître, pour reprendre le terme de Walter Benjamin, mais le monde même d'où cette *aura* pouvait émaner. L'avènement d'une ère numérique ne pourra cependant jamais réduire le différend qui fait signe, au coeur même de la reconstruction technologique du monde, d'une résistance, d'un reste résiduel et spectral qui le hantera sans cesse. Or, c'est peut-être dans le possible que contient ce reste que réside l'ouverture, l'événement à venir.

Authorization met en scène l'acte de vision capté par et dans un dispositif optique qui met en relation le miroir et l'appareil photographique. Dans ce dispositif, est mise en jeu l'histoire d'une certaine vision du monde, la vision

analogique ouverte par la construction du dispositif perspectif à la Renaissance. Snow met en scène la bascule qui nous fait passer de l'analogique perspectif (construit par le miroir) à l'analogique photographique. Alors que le miroir donne l'illusion d'une représentation immédiate du réel, l'appareil photographique produit une représentation du monde en se plaçant entre l'homme et le monde, mais aussi entre l'homme et le miroir, c'est-à-dire entre l'homme et son reflet. Il prend la place du regardeur, de l'Auteur. S'opère alors un premier basculement : ce n'est plus l'œil humain qui « autorise » le regard sur le monde (comme dans le dispositif perspectif), mais l'appareil qui autorise le regard tout en démettant l'Auteur de ce regard. L'Auteur est escamoté par l'appareil. Mais c'est ensuite l'appareil lui-même qui disparaît derrière l'image qu'il a produite. La question qui se pose alors est : où est le réel ? Est-ce ce qui est reflété dans le miroir ? Mais alors, il nous semble loin ce réel, puisque déjà avec l'invention du dispositif perspectif nous n'avions plus accès qu'à son reflet dans le miroir. Or, ce reflet est lui aussi voué à disparaître derrière le développement technologique, derrière la reconstruction technique du monde. Notre acte aura consisté à poursuivre le geste (analogique) de Snow en l'inscrivant dans la perspective ouverte par le numérique. Image de l'image de l'image de l'image à l'infini, jusqu'à ce que le miroir disparaisse totalement derrière le mur d'images. En utilisant la technique numérique, on casse non seulement la relation analogique instaurée par le miroir puis par l'appareil photographique, mais aussi la pensée du monde selon le mode analogique. C'est dans la diagonale – diagonale qui apparaît dans le recouvrement des images ajoutées ligne après ligne sur la surface de l'œuvre — que se manifestent les basculements opérés par le numérique.

Séquence 1 : photographie du dispositif de Michael Snow (le miroir avec les cinq photos collées dessus).

Séquence 2 : nous poursuivons le recouvrement entamé par la première image posée par Snow, en haut à gauche du miroir. Ainsi s'ouvre l'ère du numérique qui va reproduire l'image de l'image à l'infini, pixels après pixels. S'entame un double recouvrement de la surface analogique : la surface du miroir et la surface photographique.

Séquence 3 : le redoublement des images opère le recouvrement des quatre premières images, mettant en abyme le geste photographique (l'auto-portrait par miroir interposé). L'image du recouvrement ne fait rien basculer en elle-même, mais nous prépare au basculement, car l'image qui la suivra recouvrira totalement et le geste photographique et le sujet de la photographie.

Séquence 4 : le redoublement des images recouvre le Sujet (l'Auteur-Acteur de la photographie) et l'ensemble des quatre photos initiales.

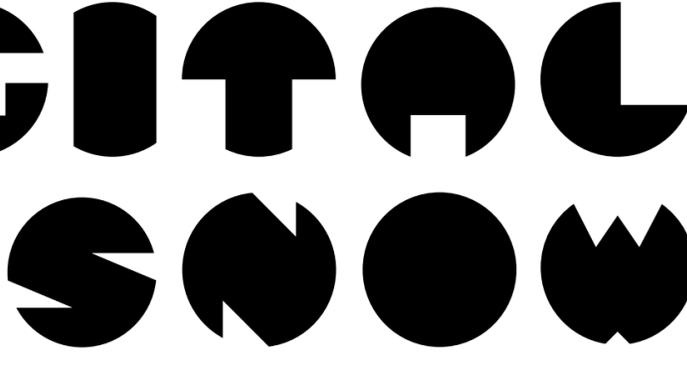
Séquence 5 : le recouvrement a effacé *et* le geste photographique et le Sujet photographe. Une tension apparaît alors entre les deux extrémités de la diagonale de l'image, entre le sujet de la photographie (la question photographique elle-même) mise en jeu dans l'image en haut à gauche, et la parcelle restante du miroir en bas à droite, qui exprime la mise en abyme de la photographie elle-même. C'est en effet le miroir qui a permis à Snow de faire l'autoportrait du dispositif photographique, de la photographie et de l'auteur de la photographie. Cet élément se révèle à la fois comme le successeur du dispositif photographique et le fondement même du photographique, puisque le miroir, dans la photographie analogique est constitutif de l'appareil photographique lui-même à l'intérieur de la chambre noire. Le photographique *est* le miroir automatisé et autonomisé. Non seulement la surface expressive est recouverte, mais le miroir en tant qu'agent constructeur de l'image optique, comme constituant du dispositif photographique va être lui-même évacué, pour basculer dans le numérique. Dans la chambre noire de l'appareil photo, il y a impression du réel (trace

^[1] Cf. Notes, Marcel Duchamp, éd. Coll. Flammarion Champs, Paris 1999 (rééd.).

^[2] Cf. dessin qui apparaît sur cette page, correspondant au renversement à 90° du dessin de Duchamp visant à représenter la « durée plastique ».

^[3] Duchamp du signe, Marcel Duchamp, éd. Flammarion, Coll. Flammarion Champs, Paris 1994 (rééd.).

^[4] Geste performatif sur l'œuvre de Michael Snow réalisé avec Diego Movilla.

^[5] Image extraite de l'ouvrage : Michael Snow, Panoramique, ouvrage collectif, éd. Centre national de la photographie, 1999.


analogique) et reconstruction de cette image du réel comme mimésis (par l'intermédiaire du miroir qui opère l'inversion de l'image). Ce sont ces deux éléments que fait sauter le numérique. On retrouve alors la question benjaminienne de la photographie et la fonction de l'aura. La photographie comme moyen de reproduction mécanisée efface l'aura par la répétition. Michael Snow matérialise la perte de l'aura, il se laisse envahir par la reproduction photographique. Avec le numérique, on passe de l'*aura* à la *spectralité* : c'est le carré du bas qui va toujours revenir, en même temps qu'il sera, petit à petit, englouti dans le geste de l'itération. Mais, à chaque fois, à chaque répétition, cette trouée persistera à hanter l'image.

Séquence 6 : il ne reste plus qu'un carré sombre en bas à droite de chaque image, trouée où persiste le reflet premier : c'est le résidu qui sera en apparence absorbé par l'infinitésimal du numérique, à force de recouvrements. Nous assistons au recouvrement général de l'image première, du reflet dans le miroir, à l'instar du recouvrement de l'espace phénoménal perçu analogiquement : nous assistons à une disparition de la vision analogique du monde. Ou plutôt, le dispositif analogique continue à hanter l'image, il devient le spectre du numérique. Il persiste dans la trouée et dans la figure de la grille, dans les lignes qui passent entre les images, entre les pixels. Ce qui nous intéressera alors, c'est que sur la ligne de ce seuil critique où s'opère le basculement vers un autre rapport au monde, l'ancien monde, l'ancien rapport au monde survit, spectralement à sa disparition. L'enjeu alors ne sera ni de tenter de revenir au monde tel qu'il existait antérieurement, ni d'entériner un monde totalement reconstruit numériquement, mais de sauvegarder le nombre spectral de ce monde, le secret de son recouvrement. Ce secret persiste et se déploie dans l'*infranumérique*. Cette sauvegarde nous détourne de l'hyperphysique (du constructivisme techno-scientifique du monde) pour nous conduire à l'infraphysique.

La spectralité indique alors la revenance de la perte qui acquiert une vie propre. Dans la perte, dans le sacrifice, il y a un potlach, une relance, un contre-don qui est rendu avec usure, un don démesuré (qui n'est pas un don d'équivalence). Le geste ne s'arrête pas. La relève du sacrifice se fait par la spectralité, par un jeu de forces. La spectralité c'est la vie/mort, la présence/absence, la trace qui n'origine ni une perte ni un gain. La trace persiste, insiste à faire signe. Elle forme la neige de notre monde, le fond spectral qui le hante, son impureté résiduelle. **Digital Snow**.



Sophie Gosselin et David gé Bartoli

RG

Royal Garden est une revue virtuelle hirsute, un lieu de production pluridisciplinaire, un cadavre exquis critique, théorique et artistique.

Commissaires associés : Étienne Bernard, Claire Le Restif, Bénédicte Ramade
Artiste associé : David Evrard
Conception graphique : Mathias Schweitzer

Invités : A Constructed World, Bruno Bollec, Michel Blagy, les frères Chapulsat, Antoine Marchand, Metahaven, Guillaume Pinard, Peter Regli, Raphaël Zarka...

Du 1^{er} avril au 1^{er} septembre sur www.credac.fr

sur une invitation de Groupe Laura,
CONCERT PUNK ROCK

MEURTRE

SPECIAL GUEST:
+ THIERRY DUBAIL
(basse + contrebasse)



| : : : : : : : : |
la box _bourges

école nationale supérieure d'art de bourges
7, rue Édouard-Branly BP 297
F 18006 Bourges cedex
tél./fax +33 (0)2 48 24 78 30
la.box@ensa-bourges.fr

CONCEPT AVENTURE

Série de quatre expositions conçues par
Elif Turpin & Solenn Morel

du 26 mars au 10 mai 2009
Épisode 3/4
54% de témérité
| Michel de Broin
| Vincent Ganivet

du 28 mai au 11 juillet 2009
Épisode 4/4
25% de mélancolie
| Matthieu Clainchard
| Jérémie Gindre



- * n'est pas un label de musique
- * utilise le support "disque vinyle" comme une surface d'accrochage à la fois verticale et horizontale. La matière de l'acétate et la pochette sont des surfaces d'exposition et de création.
- * Est un projet d'artiste pour les artistes et auteurs (plasticiens, musiciens, designer, architectes, écrivains, etc..).
- * élite le fruit de la collaboration entre deux personnalités (individus ou groupes). Des duos s'opèrent en une exposition collective en ellipse. L'un regarde et écoute autant que l'autre.
- * n'a pas de ligne musicale et plastique. Il entreprend un travail de recherche et d'expérimentation ouvert, décloisonné, décontextualisé et affranchi des codes ornés.
- * répartit le produit des ventes avec les auteurs de la pochette et de la bande son. Ceux-ci définissent la distribution collégialement. Les lieux de diffusions et de dépôt sont choisis en concertation avec l'éditeur et les partenaires financiers si il y en a.

artistes actuellement proposés :
Guillaume Janot / Jérôme Poret - Bertrand Lamarche / Jérôme Poret - Doctor L / Timothy Mason - Ingrid Luche / Myra Lee - Nathalie Bless / the D

<http://www.labelle69.org/>

| : : : : : : : : |
ensa _bourges

école nationale supérieure d'art de bourges
7, rue Édouard-Branly BP 297
F 18006 Bourges cedex
tél. +33 (0)2 48 69 78 78
fax. +33 (0)2 48 69 78 84
contact@ensa-bourges.fr

CONCOURS D'ENTRÉE 2009 DEUX SESSIONS : MAI ET SEPTEMBRE

MAI > inscriptions jusqu'au 8 mai 2009
mardi 19 mai : Concours d'entrée en 1^{re} année
Commission d'équivalence
(entrée en cours de cursus pour les candidats français)
mercredi 20 mai : Commission d'équivalence
(entrée en cours de cursus pour les candidats étrangers)

SEPTEMBRE > inscriptions jusqu'au 1^{er} septembre 2009
mercredi 9 septembre 2009 : Concours d'entrée en 1^{re} année
Commission d'équivalence
(entrée en cours de cursus uniquement pour les candidats français)

<http://www.ensa-bourges.fr>





Khanate

Clean Hands Go Foul

[Hydra Head/ Daymare, 2009]

ULTIME

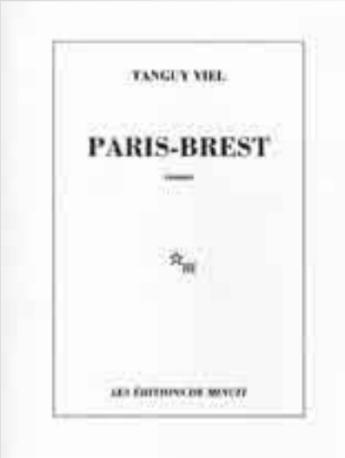
La question du genre n’est peut-être pas si anodine lorsqu’il s’agit de dire quoi que ce soit sur la musique de Khanate. Savoir si celle-ci relève encore du doom, du sludge, ou d’un post-machin quelconque peu à même de penser ce qui se joue ici, n’est évidemment pas le plus important. Il s’agirait non pas de saisir de quoi ces différences sont faites, mais de revenir là où celles-ci naissent. Alors, il est possible que Kha-nate soit, ou était, puisque le groupe n’est dorénavant plus, une version actuelle et tout à fait honnête de blues. Tout d’abord, Khanate est terreur. Khanate, c’est le son de la suffocation, l’exploration méticuleuse de la mort qui approche, c’est une lente, très lente, et terrible descente dans la fange informe de la fin. Mais Khanate, c’est aussi l’œuvre au noir. Au commencement, il y a la matière et celle-ci est déchet. Larsen, brique percussive, frottement de jack, accord suspendu, comme autant d’éléments d’une grammaire musicale littéralement *ruinée*. Et puis il y a cette voix. En deçà du chant. Un monologue effroyable fait de rage et d’impuissance. Ce cri pas totalement articulé qui est aussi celui de la folie. *Clean Hands Go Foul* n’apporte à vrai dire pas grand-chose de neuf à ses trois prédécesseurs, si ce n’est un ultime témoi-gnage de l’audacieuse et géniale démarche du groupe. Le dernier morceau néanmoins creuse pendant plus d’une demi-heure cette tendance à encore plus d’abstraction, de dissolution, de coagulation : notes de guita-res déliées, accords étouffés, feedbacks de basse, bruits parasites toujours à propos, percussions disruptives, le tout instaurant comme un rythme, mais un rythme hors du temps, presque balancement, une saisie sans début ni fin, comme une sorte de magma noir sur lequel surgit cette voix de pure démence, conférant à l’écoute une place pleinement méritée. On pense au Miles Davis des seventies. Miles l’électrique. Il y a là le même plastiquage des genres, la même volonté de pulvériser l’auditeur dans un monde autre et réel, le même élan à l’œu-vre d’une beauté indéfinissable, inféodée, glorieuse. Ceux qui **se souviennent** de *He Loved Him Madly* sauront précisément ici de quoi je veux parler. Alexis Cailleton.



Sister Sourire Claire Guezengar

Aux éditions Léo Sheer

Claire Gezegard raconte la vie d’une rock star belge renversant les codes qui scellent les *guitar heroes* sur le socle de l’histoire du rock n’roll : no sexe, drogues sous ordon-nance & « les évangiles sur vinyles ». Sœur Dominique-nique-nique nous ouvre les voix impénétrables du saigneur à coup de guitare sèche et de cordes vocales perchées sur les chaires. Ce récit biographique se développe en trois temps mêlés. L’auteur se glisse dans la peau de Sœur Dominique. Dans une certaine mesure, « elles se racontent ». Je pense ici au style délibérement sténographique de *La Douce* de Dostoïevski — l’auteur prête son style et ses pensées à la voix haletante du narrateur. Dans le cas de Claire, une touche supplémentaire, nous ne savons pas si nous avons à faire à un journal ou à un roman, nous doutons de l’ordre chronologique comme des faits décrits. La confusion est délibérée. En second lieu, l’auteur prend le parti d’écrire en « langue parlée », dont Raymond Queneau fut un des maîtres incontestés. Claire Guezengar s’y essaye avec talent — pénétré par les voies du seigneur, nous avons la sensation d’entendre la *voix off* d’un film sur la vraie vie sexuelle des stars du Vatican. Enfin, la distance comique garantie la qualité de ce récit tragique. La liberté de ton tout comme les bémols de l’auteur provoquent un incessant aller-retour entre un choix de vie décrit comme un malentendu et une image de la femme presque libérée des responsabilités ménagères, un calvaire. Le caractère ingénu et naïf de l’héroïne est constamment stimulé par de petites touches au vitriol ; harcèlement pontifical, rendement commercial, foi hypocrite, jalousie sans début ni fin, comme une sorte de magma noir sur lequel surgit cette voix de pure démence, conférant à l’écoute une place pleinement méritée. On pense au Miles Davis des seventies. Miles l’électrique. Il y a là le même plastiquage des genres, la même volonté de pulvériser l’auditeur dans un monde autre et réel, le même élan à l’œu-vre d’une beauté indéfinissable, inféodée, glorieuse. Ceux qui **se souviennent** de *He Loved Him Madly* sauront précisément ici de quoi je veux parler. Alexis Cailleton.



Paris-Brest Tanguy Viel

Aux éditions de Minuit

Le dernier roman de Tanguy Viel est un « roman familial » où les membres de ce petit théâtre sont tous traversés par « la honte et la panique ». Chacun se préserve dans un mutisme glacé. Seul le narrateur parvient à rompre ce silence en écrivant le roman de sa famille. Ce projet, mené à terme, est le ressort principal du récit : la parole et l’écriture, la voix et le récit, livre dans le livre, révèlent par mises en abîme successives le cercle breton d’une éducation bourgeoise hantée par l’argent. Le narrateur cherche ainsi à passer de la réalité au vrai, c’est-à-dire des attitudes à leurs inter-prétations, des actes aux jugements. Trans-paraissent alors les intentions dans l’inversion et dans la contradiction des inconscients : mauvaises parce qu’à la recherche d’un mieux illusoire, bonnes parce qu’elle servent l’égocentrisme et la dissimulation. Tout se situe dans une sorte de lévitation angoissée, les existences sont comme dématérialisées par le souci de l’image sociale. L’héritage de la grand-mère, le commerce de la mère qui finit en banqueroute et les ennuis financiers très opaques du père ancien président du club de foot de Brest ; des millions d’euros qui vien-nent, à chaque fois, paralyser davantage les existences. « *Alors je ne sais plus aujourd’hui quel jour plus qu’un autre a voulu que les choses changent, mais je sais que désormais dans ma tête tout se mélange comme un très long présent qui porte à force égale les années et les heures, que l’idée de Paris et le vent dans les rues, que l’idée de Kermeur et les marées furieuses, tout se tient là, sous mon crâne, comme les parois d’une bibliothèque qu’on aurait renversée.* » Le basculement va s’opérer grâce au fils Kermeur, copain d’en-fance infréquentable, amoral, haï par la mère parce que d’une autre condition. C’est de lui que viendra la libération : la possibilité de fuir Brest pour Paris avec l’argent de la grand-mère, et l’écriture du roman. Puis viendra enfin le retour à Brest, quelques années plus tard, manuscrit en poche, et l’affrontement avec la folie furieuse de la mère, qui, dans un ultime refus de la vérité, offre au lecteur le sentiment que l’objet qu’il tient entre ses doigts est d’une importance insoupçonnable. Jérôme Diacre.



the funnel Bertrand Lamarche

Aux éditions HYX

Dans l’entretien avec Elisabeth Lebovici, Bertrand Lamarche explique que « le mot anglais *funnel* signifie conduit, en forme de cône, entonnoir, passage étroit, soufflerie ». C’est le titre qu’il a choisi pour l’une de ses œuvres, mais aussi pour ce catalogue mono-graphique. Bertrand Lamarche a en effet recours à toutes sortes de tubes, tuyaux, filtres – au sens propre, comme au sens figuré – pour mener de belles fictions vers de possibles réels, pour créer des « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux », des hétérotopies. Si son travail relève de l’architecture, c’est surtout pour la « défonctionnaliser », terme utilisé par François Piron pour désigner cette « subversion des fonctions des constructions existantes », auxquelles Bertrand Lamarche apporte de l’étrangeté. Le catalogue présente ainsi ces lieux potentiels, un dispositif créant du brouillard à l’échelle d’un quartier, un terrain vague planté d’ombelles (hautes plantes en forme d’ombrelle), un cabaret dont l’entrée est un long tunnel reprenant la forme de la gorge de Kate Bush, un immeuble devenu phare… , autant d’espaces théâtralisés, non dépourvus d’une certaine mélancolie. On compte plusieurs dimensions, plusieurs échelles, dans les œuvres de Bertrand Lamarche. Il crée de petites mises en scènes (maquettes, agencements hybrides), dont le mécanisme est visible par le spectateur et qui produisent des effets souvent différés dans le lieu d’exposition. On comprend bien, comme le suggère Marie-Ange Brayer, que « l’œuvre n’est jamais une forme, mais toujours un dispositif, générateur d’une pluralité de phéno-mènes ». D’ailleurs, la plupart des œuvres de Bertrand Lamarche ne sont pas immuables : les titres peuvent changer d’une présentation à l’autre, certains projets s’agglomèrent, d’autres s’augmentent d’une nouvelle idée… Comme la terre est soumise à l’imprévu des phénomènes climatiques – chers à l’artiste, Bertrand Lamarche accorde à ses dispositifs une part d’improvisation, d’aléatoire. Eric Foucault.



French Connection

Aux éditions Black Jack

TRAFFIQU D'INTENSITÉS ÉMOTIONNELLES

La lecture de *French Connection* apporte un certain nombre de confirmations et permet de recenser un ensemble de points significatifs pour qui s’intéresse à cette « scène artistique française » issue d’une « coupe franche dans un territoire bien plus riche ». Confirmations tout d’abord parce que tous les rédacteurs, auxquels on doit le choix des artistes, appartiennent à une même langue théorique et critique. On retrouve donc ce qui se lit déjà dans la plupart des magazines, journaux et revues, c’est-à-dire des notices qui usent du même champ de références et de la même logique de l’évocation, de l’allégorie et de la métaphore. La traduction du « dynamisme » dont parle Léa Gauthier en introduction souffre

peut-être d’une trop grande homogénéité, de sorte qu’une forme de déception peut apparaître ; une similitude que les œuvres, elles, ne possèdent pas. Néanmoins, l’examen attentif des récurrences conceptuelles et référentielles dont témoigne très utilement l’index, révèle des caractères manifestes. *Le corps, l’identité*, la production d’un *imaginaire*, le recours à l’*ironie* et l’éla-boration de *portraits* semblent clairement être les ressorts de cette création actuelle. Or, quel souci et quelle signification sont encore visés par ces notions si éprouvées historiquement ? Autrement dit, si les œuvres coordonnent cha-cune à leur manière un héritage, un constat et un projet, quelle direction axiologique peut-on voir se dessiner au cœur de ce que tout le monde s’accorde à définir comme le relati-visme et le subjectivisme actuels ? Le dynamisme de cette création surgit de l’angoisse devant certaines paralysies, notam-ment celle suscitée par le règne de l’écono-mie. L’usage de l’ironie souligne l’intranquillité des artistes. Animés d’une vraie responsabi-lité, même refoulée, leur intranquillité fait face à la peur généralisée. Les propositions mêlent à la fois l’attentisme d’un certain baroque avec la recherche d’efficacité tiraillée entre deux écueils éprouvés : le bavardage maniériste ou Pop et le mutisme conceptualiste et minimaliste. Mais les œuvres présentées font toutes la preuve d’une véritable lucidité sur la situation du monde. Leur caractère inaudible les hante. À la manière d’Hamlet, les artistes semblent

posséder une vérité que personne ne peut entendre. Et de fait, le fantôme, le spectre, l’apparition, l’effacement et l’absence sont les autres récurrences non référencées qui courent le livre. Une esthétique des *intensités transitoires*, à l’image du frisson, du tressaillement et du sursaut surgit comme désir de réveil, morsure et décision. On peut penser aussi à une esthétique de *mercenaires* qui, après l’ère du soupçon et l’utopie de l’avant-garde, joue avec les fictions qu’il peut produire dans l’activité cognitive du spectateur qui sait depuis Marcel Duchamp et André Breton, que « l’art contemporain est désormais irrémédiablement hanté par la mort et que l’artiste n’a plus affaire qu’avec des fantômes » (Mark Alizart, *French Connection*, p.358). L’idée d’une « French Connection » renvoie bien à cette sensibilité du polar saoul-acidulé, dans lequel les futurs mots pour le commerce de la dope côtoient, à bout de souffle, les ombres magnifiques d’une grande cité cosmopolite filmée presque en documentaire. Jérôme Diacre.



dans cette impasse sans fin, face au mur de néant, ce méandre brut et immobile. Le mantra fit effet, l’énoncé de l’algorithme se déroulant au fil des couloirs qu’ils traversaient.

Ils se tenaient devant une porte. Michel lança son dernier topo : « La dernière victime a été découverte aux autres. Le sixième homicide à lame épaisse. Tout est dorénavant paré à tout. Le troisième cercle est en branle. Nous sommes maintenant face à notre raison, prêt à l’affronter, je vous en laisse juge, mon ami. Le dernier gars a été retrouvé, cerveau à l’air, par la femme de ménage au levé du jour, aucun témoin, juste son carnet de rendez-vous, et une page internet plein pc, une photo, devinez qui !». Il alluma un clope, inspira profondément : « Il n’y plus une seconde à perdre, cher maître, guignol l’ignoble nous attend, plutôt tendu à ce qu’il parait… le coup du ministre, presque brûlé, ailleurs, qu’ici, et maintenant que le nombre est atteint, il va falloir l’ouvrir, cette boîte de boîte. »

Ils entrèrent dans une pièce totalement close et vide, à l’exception d’une table. Michel y posa la mallette. Bien que lumineux, l’endroit ne laissait paraître nul éclairage. Il sortit de sa poche une petite clé.

Nous sommes venus nous venger, Nous pilerons l’axe vidé du temps, Violerons ton présent, Nous sommes l’inversé de la lumière, La tranche de l’instant…

À suivre…

AGENDA

RÉGION CENTRE

Bourges (18)

Concept aventure

octobre 2008 > juillet 2009

du 26 mars au 9 mai 2009 - Épisode 3/4, 54% de témérité

Michel de Broin lVincen Ganivet

du 28 mai au 11 juillet 2009- Épisode 4/4, 25% de mélancolie

Matthieu Clainchard l Jérémie Gindre

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

Bandits-Mages

11ème Festival international Bandits-Mages

du 4 au 10 Mai 2009

Rencontre internationale (Pays invité : le **Portugal**)

Image en mouvement et arts médiatiques

Expositions du 6 au 23 mai. Student Forum du 4 au 8 mai.

association Bandits-Mages. 24, route de La Chapelle 18000 Bourges

tel : 02 48 50 42 47 - www.bandits-mages.com

Le Temps d’un Week-End n°9

Invitation à l’Ecole Nationale Supérieure d’Art de Bourges

Enseignants/ coordinateurs : Nicolas Hérubel et Hervé Trioreau)

Vernissage le vendredi 10 avril 2009 à partir de 18h30, 20h usine party

Exposition le samedi 11 et dimanche 12 avril 2009, de 14h à 18h

LA PEINTURE EST PRESQUE ABSTRAITE

ALMOST ABSTRACT

Xavier Drong, Olivier Gourvil, Geoffroy Gross, Jane Harris,

Richard Kirwan, Nicolas Royer, Dan Sturgis, Claude Temin Vergez

Vernissage le samedi 30 mai à partir de 18h30

Exposition du 30 mai au 11 juillet 2009

Exposition ouverte du mardi au samedi, de 14h à 18h et sur rendez-vous

Le Transpalette / association Emmetrop / Friche l'Antre-Peaux

26, route de la Chapelle, Bourges - http://www.emmetrop.fr.

Henrichemont (18)

Ruthanne Tudball - Du 21 mars au 27 avril

Isabelle Coeur - Du 1er mai au 9 juin

Christoph Möller - Du 13 juin au 21 juillet

Brigitte Labb - Du 25 juillet au 31 août

Centre de Création Céramique de La Borne

La Borne - 18250 Henrichemont - Tél. : 02 48 26 96 21

Pigny-Villeneuve (18)

Le Café médiatique, Réflexions autour de la presse écrite, radio, télévision, internet,

tout les 3ème jeudis de chaque mois à 18h30 (jeudi 16 avril, jeudi 21 mai,

jeudi 18 juin, jeudi 16 juillet, jeudi 17 septembre)

Au bar tabac "**Le P'tit Pigniacien**", 18110 Pigny-Villeneuve

renseignements : 06 18 37 52 63

Argenton-sur-Creuse (36)

Jean-Michel Berguel

Du 18 avril au 31 mars 2009

Martina Kramer

Du 6 juin au 31 juillet 2009

Magali Latil

Aôut 2009

Nicolas Royer « Kamura »

Septembre 2009

ARTBORETUM – Lieu d’Art Contemporain

Moulin du Rabois 36200 Argenton-sur-Creuse

02 54 24 58 84 - http://artboretum.elektramusic.com

Issoudun (36)

« Le dérangeur » - **Charles Lapicque** / du 7 mars au 1er juin 2009.

"Demeures" - **Etienne Martin** (1913-1995) / du 7 mars 2009 au 30 décembres 2010

« L’imaginaire » - **Richard Davies** (1945-1991) / du 6 mars au 3 mai 2009

« Plasticien designer » - **François ARNAL** / du20 juin au 20 septembre 2009

« TILT ! » - Sculpture contemporaine du FNAC / du 17 octobre 2009 au 24 Mai 2010

Musée de l’Hospice Saint-Roch

Rue de l’Hospice Saint-Roch - 36100 Issoudun

02 54 21 01 76

Chinon (37)

Florent Lamouroux

Un Baby foot, un champ de bataille et 280 rouleaux de scotch !

Du 19 avril au 7 juin 2009

Femme y es-tu?

Commissaire : Laurence d’lst

Du 27 juin au 30 août 2009

Jardins partagés. D’hier et d’aujourd’hui

Exposition en collaboration avec le domaine de Chaumont sur Loire

Du 12 septembre au 4 octobre 2009

Galerie Contemporaine de l’Hôtel de Ville

Ouverture au public : Mercredi, Vendredi, Samedi et dimanche de 15h30 à 18h30,

dimanche matin de 10h à 12h30 - Entrée Libre - tél. : 02 47 93 04 92

Joué lès Tours (37)

Marie Belenotti-Bellot du 14 mars au 11 avril,

«Aera di gioco», installations vidéo

Jean-Marie Boivin du 5 au 30 mai,

«Le rouge et le noir, une déambulation urbaine», installation

Carte blanche à un artiste pour les Journées du patrimoine en septembre et pour Atelier Mode d’emploi en octobre.

La Caserne

Centre de création et de résidence

14 bd Gambetta - 37300 Joué lès Tours

02 47 68 95 66 - www.ville-jouelestours.fr

ouvert du mardi au samedi de 14h30 à 18h30 - Entrée libre

Saché (37)

Yazid Oulab

Février – juillet 2009, Samedi 13 et dimanche 14 juin : visite d’atelier à Saché

ATELIER CALDER - RESIDENCE D’ARTISTES - BP 59 - 37190 SACHE

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

Saint-Avertin (37)

« Mimétic » **Diego Movilla**

Du 12 juin au 14 août 2009

L’Annexe, Centre d’art des Rives,

36 bis rue de Rochepinard - 37550 SAINT-AVERTIN

Tours (37)

Kader Attia, « Kasbah »

du 4 avril au 31 octobre 2009

Programme autour de l’exposition **Kader Attia** :

Soirée de lancement de « Revue Laura n°7 »

Vendredi 10 avril à partir de 18h30 :

« L’orientalisme d’un siècle l’autre »

Conférence de Véronique Moreau, conservateur au Musée des Beaux-Arts de Tours

Samedi 16 avril à 18h30 :

Nuit des Musées « L’espace, si près, si loin »

Samedi 16 mai – de 18h à 24h :

Avec l’Observatoire de l’Espace du CNES (Centre National d’Etudes Spatiales)

« Galerie Expérimentale »

Du 28 mai au 7 juin, vernissage le 28 mai à 18h

Exposition organisée par des étudiants du BDE,

dans le cadre d’une convention avec l’Université François Rabelais

CCC - CENTRE DE CREATION CONTEMPORAINE

53-55 rue Marcel-Tribut – 37000 TOURS

ETERNAL NETWORK FÊTE SES DIX ANS

Domaine public et art contemporain

Tadashi Kawamata, Bernard Calet et Xavier Veilhan

19, 20 septembre 2009, dans le cadre des Journées du Patrimoine

Place Choiseul, 37100 Tours - ouvertures : 10h > 22h

Concert installation Chants d’Oiseaux par le collectif Electro-Phone,

église Notre-Dame La Riche, au lever du soleil.

Intervention de **Nicolas Floc’h** avec les jeunes résidents du Foyer Chantemoulin, dans le magasin Ukko, place de la Résistance - Tours.

Eternal Network

10, place Choiseul, 37100 Tours - www.eternalnetwork.fr

Musée mode(s) d’emploi, Dans le cadre de « La nuit des musées »

Le 16 mai de 18h à 24 h`

Association Mode d’Emploi

L’ Imprimerie, 35, rue Bretonneau - 37000 Tours

Claire Der Hovanessian

exposition du 17 avril au 23 mai, vernissage le vendredi 17 avril à 18 h

Monsieur Carton «sweet and sour»

exposition du 29 mai au 4 juillet, vernissage le vendredi 29 mai à partir de 18 h 59

Studio Célanie, 12, rue G.Courteline, 37000 Tours

www.studiocelanie.info

Par ma Fenêtre

du 15 au 30 avril 2009

Exposition collective des étudiants en art sur une proposition de l’association Ozart, accompagnés par Ghislain Lauverjat

Ecole supérieure des beaux-arts de Tours

jardin François-1er, BP 31152, 37011 Tours cedex 1. Tél. 02.47.05.72.88

Erwan Venn, Tambour, trompette & pyramide. 24 mai à 15h00.

Sammy Engramer, Mots-croisés, 14 juin à 15h00.

Bruno Saulay, Neurone2, 14 Septembre à 15h00.

collectif atelierblanc

le sentier, 37110 Monthodon -www.atelierblanc.net

Blois (41)

TILT (œuvres du Centre national des arts plastiques) au musée de l’objet

Exposition dans la collection du musée / 11 mars — 30 novembre 2009

ROBERT BARRY, CHEN ZHEN, MARTIN CREED, SAM DURANT,

MARIE-ANGE GUILLEMINOT, ON KAWARA, MIKE KELLEY, CLAUDE LEVEQUE,

MAN RAY, THIERRY MOUILLE, DANIEL POMMEREULLE, TAKAKO SAITO,

HAIM STEINBACH, MICHEL VERJUX, RACHEL WHITEREAD

Exposition dans le pavillon / 11 mars — 30 août 2009

ADEL ABDESSEMED, RYUTA AMAE, SYLVIE BLOCHER, MARCEL DINAHET,

CARSTEN HOLLER, EMMANUEL LAGARRIGUE, YURI LEIDERMAN,

PIERRE MALPHETTES, NICOLAS MOULIN

Musée de l’Objet

collection d’art contemporain

6 rue Franciade — 41000 Blois - tél. : 02 54 55 37 45

www.museedelobjet.org

Orléans (45)

Ugo la Pietra

Abitare la città

Du 13 février au 21 juin 2009

FRAC Centre

12 rue de la Tour Neuve

F-45000 ORLEANS

33 + (0) 2.38.62.52.00

Mathieu Weiler - POCTB - Exposition du 13 mars au 5 avril 2009

Frédéric Daviau - Cabinet de dessins - Musée des Beaux-Arts d’Orléans

du 5 mai au 21 juin 2009

Frédéric Daviau - POCTB - du 21 mai au 14 juin 2009

Robert Christien - POCTB - du 21 mai au 14 juin 2009

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU

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

RED BUTTON DAY

Résidence de Horia Cosmin Samoila et Marie-Christine Driesen

du 21 au 25 avril 2008.

Labomedia Maison Bourgogne

108, rue de Bourgogne – 45000 ORLEANS - tél : 00 (33) 2 38 62 48 31

www.labomedia.org

AILLEURS

Angoulême (16)

«**008. Collection, nouvelles connexions**»

Nouvelles acquisitions du Fonds Régional d’Art Contemporain

Poitou-Charentes avec les artistes :

Karen Andreassian l Davide Balula l Emily Bates l Anna Baumgart

Hervé Bezet l Sylvie Blocher l Édouard Boyer l Roe Ethridge

Vincent Ganivet l Marco Godinho l Alex Hubbard

Rémy Hysbergue l Ingrid Luche l Rabih Mroué l Eileen Quinlan

Kristina Solomoukha l The Plug l Heidi Wood l Akram Zaatari

Exposition du 13 mars 29 août 2009

Rémy Hysbergue

du 25 septembre au 12 décembre 2009, vernissage jeudi 24 septembre

FONDS RÉGIONAL D’ART CONTEMPORAIN POITOU-CHARENTES

63, Boulevard Besson Bey - 16000 ANGOULÊME

Tel : 05 45 92 87 01 - frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

Colomiers (31)

ÉTÉ INDIEN

Kristina Solomoukha

Exposition sur le dessin contemporain

Du 25 septembre au 22 novembre 2009

Commissariat **Christian bernard**

CENTRE D’ART CONTEMPORAIN DE COLOMIERS - L’ ESPACE DES ARTS

43, rue du centre - 31770 COLOMIERS

Tel : 05 61 15 31 76 - espacesdesarts@mairie-colomiers.fr

Ouvert du mardi au vendredi de 13h à 19h, le samedi de 11h à 17h

Rennes (35)

40mcube ouvre un nouvel espace d’exposition

Inauguration le samedi 25 avril 2009 à partir de 18h

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

Trout farm

Samir Mougas

25 avril 09 au 18 juillet 09, vernissage le samedi 25 avril 2009 à 18h

Nantes (44)

Philippe CAURANT

du 28 mars au 30 avril 2009, en partenariat avec Le Ring, artothèque de Nantes

Vernissage le 28/03/09 (Le Ring : 18h / RDV : 19h)

Pierre Besson

du 9 mai au 13 juin, vernissage le 9 à partir de 18h

+ Dans le cadre de l’Art prend l’air

Dominique Barioulet, le 15.16 et 17 mai

GALERIE RDV

16, allée du commandant Charcot, 44000 Nantes

02 40 69 62 35 - virginie_rdv@yahoo.fr - www.galerierdv.com



PHOTO: A. PONS - COURTESY: PHOTOGRAPHY OF DAVID P. HALL / GEMELLI & WITTENBERG

**IMAGE EN MOUVEMENT /
ARTS MEDIATIQUES**

Tel. +33 (0)2 48 50 42 47

