



TOURS D'HORIZONS
DANSEURS & CULTURES
DU 11 AU 15 JUIN 2013

EMMANUELLE GORDA & CHRISTIAN UBL / ATELIER CHORÉGRAPHIQUE DU CCNT • COMPAGNIE TANGO OSTINATO • MANI A. MUNGAI • YUVAL PICK • YALDA YOUNES & GASPARD DELANOË • AFSHIN GHAFARIAN • KYUNG EUN-PARK & JUNG OH-LEE • MALGVEN GERBES & DAVID BRANDSTÄTTER • RADHOUANE EL MEDDEB • LORETA JUODKAITĖ • CATHERINE DIVERRES • FLAVIA TAPIAS & ALEXANDRE BADO • NACERÁ BELAZA • BUD BLUMENTHAL • CÉDRIC MARTINELLI & JULIEN TOUATI

CCNT
CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBRUN

02 47 36 46 00 – INFO@CCNTOURS.COM – WWW.CCNTOURS.COM

ETERNAL GALLERY

03 19 MAI 2013
07 JUIL 2013

RÉMY YADAN

SURVIVANCES

EXPOSITION DE RÉMY YADAN
SAMEDI 18 MAI, 22H : VERNISSAGE
23H30 : PERFORMANCE THÉÂTRALE, CIE TAMM COAT

OCTROI NORD-EST, PLACE CHOISEUL, TOURS
VEND 16H – 19H • SAM 16H – 19H • DIM 15H – 18H • ET SUR RDV
ETERNALGALLERY.FR

AVEC LE SOUTIEN DE LA VILLE DE TOURS, DE LA DRAC CENTRE, DE LA RÉGION CENTRE, DU CONSEIL GÉNÉRAL D'INDRE-ET-LOIRE, DU CRÉDIT MUTUEL ET DES CINÉMAS LES STUDIO.

**ART,
BOOK,
MAGAZINE**

APPLICATION GRATUITE DISPONIBLE SUR ITUNES
[HTTP://APPSTORE.COM/ARTBOOKMAGAZINE](http://APPSTORE.COM/ARTBOOKMAGAZINE)
EN FRANÇAIS OU EN ANGLAIS

**LIBRAIRIE NUMÉRIQUE
iPAD eBookSTORE**
ART CONTEMPORAIN
PHOTOGRAPHIE
DESIGN GRAPHIQUE
TYPOGRAPHIE
ARCHITECTURE, ETC.

LIVRES D'ARTISTE - CATALOGUES
MONOGRAPHIES - ESSAIS - MAGAZINES
CERTAINS SONT INTERACTIFS, CERTAINS SONT GRATUITS.
TROUVEZ CELUI QUI EST INTERACTIF ET GRATUIT !

WWW.ARTBOOKMAGAZINE.COM
WWW.FACEBOOK.COM/ARTBOOKMAGAZINE
INFO@ARTBOOKMAGAZINE.COM

SANJIN COSABIC

**LES CIGOGNES D'AQUILÉE ONT LA RAGE
ET CETTE FOIS ELLES RESTENT**

DU 13 AVRIL AU 15 JUIN
VERNISSAGE LE 13 AVRIL À 18H 30

ARTBORETUM

Lieu d'art contemporain - Moulin du Rabois - F 36200 Argenton-sur-Creuse
www.artboretum.org - Tél. +33 (0) 2 54 24 58 B4 - + 33 (3) 6 84 55 34 62

LAURA

numéro quinze

COUVERTURE :
DIEGO MOVILLA,
DÉGOMMÉ (PICASSO)
2013. Fusain et gomme sur papier

ÉDITORIAL :
UNE REVUE AU TEMPS
DES RÉSEAUX SOCIAUX
Jérôme Diacre

SANS TITRE
CAROLINE BARTAL

JACQUES JULIEN
ROCK ISLAND LINE
Julie Crenn

UNE GÉOPHYSIQUE
SEXUELLE, À PROPOS
DES SCULPTURES
D'ELSA SAHAL
Cyril Hurel

UN ART DE VESTIGES ?
Jean-Claude Moineau

NICOLAS FLOCH
FORMES — FONCTIONS
— SAVOIRS
Jérôme Diacre

LE SILENCE À L'OEUVRE :
LES INSTALLATIONS
IN SITU DE
PERRINE LACROIX
Daphné Le Sergent

VU AU CENTRE GEORGES
POMPIDOU
PHP

ALICE POPIEUL
L'APESANTEUR DU DIRE
Yann Ricordel

PHOTOCO-PLI
(POSITIF / NÉGATIF)
MARIE-JEANNE
HOFFNER

ENTRETIEN AVEC
ODILE AZAGURY
Nadia Chevalérias

JEAN DE LA FONTAINE
SAFIA BAHMED —
SCHWARTZ

LA BIOTECHTONIQUE
CONSTRUCTIVE
David Gé Bartoli

LE CORPS DISCIPLINÉ
PRODUIT-IL UN SUJET
OBÉISSANT ?
« ANATOMIE POLITIQUE »
ET « DOCILITÉ — UTILITÉ »
DANS 'SURVEILLER
ET PUNIR' DE
MICHEL FOUCAULT
Simon Lemoine

PORTEFOLIO :
DISGRÂCE
RETOUR SUR DEUX
EXPOSITIONS
SIMULTANÉES
AU GÉNÉRATEUR
(GENTILLY) ET AUX
ATELIERS VORTEX
(DIJON)

AGENDA

UNE REVUE AU TEMPS DES RÉSEAUX SOCIAUX

Depuis quelques années, *Facebook* est un réseau social dont l'inscription dans le monde de l'art contemporain devient de plus en plus incontournable. Existe-t-il des études sur ce nouveau mode de transmission des travaux des artistes, des textes critiques et des univers personnels, disponibles immédiatement pour tous les connectés qui partagent cette même attention à la création contemporaine? Je ne crois pas, du moins pas encore. Mais, ce qui devient évident, c'est l'investissement croissant du réseau par les acteurs nationaux et internationaux de l'art dans cette sphère. Artistes, curateurs, critiques, enseignants, directeurs de centres d'arts, galeries, associations, collectifs, revues... livrent un univers singulier et des choix de complicité dans une sphère globale où tout devient visible. Les partages, les commentaires et les « *likes* » tissent des liens parfois importants, souvent occasionnels, toujours observés, presque systématiquement cantonnés au fonctionnement du réseau lui-même. Cela détermine-t-il des comportements nouveaux, et qu'en est-il de ces croisements d'informations et de cette visibilité des productions? Laissons de côté le coup manqué de l'Asia Contemporary Art Show — dont le résultat est plus que décevant. Tout fait signe vers un mode de relation qui s'ajoute comme une strate supplémentaire d'expression sans lien véritable avec celui de l'exposition.

C'est une ergonomie « hors-sol » de la communication, où se mêlent promotions, publicités, échanges, connaissances, complicités, etc., et l'arbitraire d'une subjectivité idéalisée ou fantasmée. Via *Facebook* et les *tweets*, c'est une autre langue qui apparaît; concise à l'extrême, souvent injonctive, elle accorde une large place aux états d'âme. Elle révèle le sursaut du sujet dans une modalité d'existence où se mêle le fait d'être aux prises avec... et le besoin de confirmation d'une identité. Car si la « demande » est le mode d'entrée en contact... elle est encore aussi le ressort implicite, pour ne pas dire inconscient, de toute présence sur les réseaux.

La revue *Laura* #15 a puisé quelques interventions dans le flot continu de propositions découvertes sur *Facebook*. Elle a trouvé des occasions de rencontres et des conversations fructueuses. Nous nous sommes imposés une règle — qui s'est révélée après-coup : nous n'avons retenu que des propositions dont nous découvrons qu'elles étaient issues de rencontres hors réseaux. Pour le reste, comme dans les numéros précédents, les articles de *Laura* #15 affirment un attachement à une langue construite sur la longueur. Elle correspond à une tradition de l'article critique. Elle forme aussi une autre strate de discours qui ne craint pas celle des réseaux sociaux. Pourquoi? Parce qu'elle offre une forme de pensée et d'esthétique et un travail de lecture et d'analyse qui correspondent plus fidèlement à l'activité de création. S'y retrouve une coïncidence dont chacun a besoin. Le croisement de ces formes de discours est intéressant. Il valide une curiosité et tend à montrer qu'entre fulgurance et amnésie d'une part et, d'autre part, mise en perspective et histoire, le différentiel produit des effets tout à fait pertinents.

Comité de la revue *Laura*

Jérôme Diacre
Sammy Engramer
David Guignebert
Ghislain Lauerjat
Diego Movilla

Rédacteurs permanents

Yann Ricordel
Julie Crenn

Graphisme

Hugo Bouquard

Corrections / relecture

Marjolaine Gillette
Correction.gillette@gmail.com

Administration / Publicité

Groupe Laura,
10 place Choiseul 37100 Tours
lauragroupe@yahoo.fr

Typographie :

Jean-Luc, Atelier Carvalho Bernau, 2010
Mendoza Roman, José Mendoza y Almeida, 1975

2200 exemplaires
Impression Numeriscann 37, Tours

ISSN : 1952 – 6652.
Abonnement annuel : 16€
Groupe Laura bénéficie du soutien de :
Ville de Tours, Région Centre,
DRAC Centre



Caroline Bartal, sans titre, 2013. Encre réhaussée aquarelle

JACQUES

Jacques Julien,
Série les sculptures de petites tailles,
2007

JULIEN

JULIE CRENN

ROCK

ISLAND

LINE

*The Rock Island Line is a mighty good road
The Rock Island Line is the road to ride
The Rock Island Line is a mighty good road
If you want to ride you gotta ride it like you find it
Get your ticket at the station for the Rock Island Line.*

Lead Belly — Rock Island Line (1937)

DANS SON OUVRAGE intitulé *Qu'est-ce que la sculpture ?*, Rudolf Wittkower termine son parcours d'une histoire de la sculpture — de l'Antiquité jusqu'au xx^e siècle — par une citation du sculpteur américain David Smith : « *Je ne constate plus aujourd'hui, d'un point de vue esthétique, de lignes de démarcation entre peinture et sculpture. Le sculpteur n'est plus limité au marbre, au concept monolithique, aux fragments antiques. Sa conception est aussi libre que celle du peintre. Il n'y a pas de différence conceptuelle entre peinture et sculpture.* »¹ Depuis les années 1990, Jacques Julien développe une réflexion sur la forme : son élaboration, sa réalisation et son abandon. Passionné par les œuvres de Barnett Newman et de Blinky Palermo, il s'engage dans la peinture minimale avec une production intense de monochromes. Sur la surface de la toile, il expérimente les techniques, les matériaux, les gestuelles. Un travail de modulation de la forme et de la couleur qui ne le satisfait pas. Conscient de prendre une mauvaise

direction et de se perdre dans ce laboratoire, il décide de représenter au fusain une piste d'athlétisme. Sur un rouleau de cinquante mètres, il trace des lignes et il recouvre le papier par un système de trames et de hachures. Pendant un mois, il s'applique laborieusement à donner forme à la piste. *Couvrir la distance* (1992) marque un premier tournant dans sa réflexion et dans sa pratique. La référence au monde sportif, qui est au départ un moyen d'aller à contresens de ses œuvres antérieures, devient petit à petit une réponse à ses propres questionnements : que signifie faire de l'art aujourd'hui ? comment faire de la peinture à une période où se chamaillent les modernistes et les postmodernistes ? alors que l'idée et le format ont pris le pas sur les ambitions créatrices, comment parler de la forme ? Jacques Julien fait du terrain de sport un espace de mesures, de projections et de formes. Son ambition est de comprendre par la pratique ce qui se joue entre une œuvre, son processus de réalisation, sa mise en espace et sa réception auprès



du spectateur. En s'attachant à la peinture et à la sculpture, il mène une observation des enjeux fondamentaux de la création.

Praticabilité de l'espace

Les prémices de ses recherches mènent Jacques Julien vers une notion à la fois complexe et stimulante qui est celle de la praticabilité de l'art. Il choisit ainsi d'appréhender et de travailler l'espace situé entre le spectateur et ce qui lui est donné à regarder. Quelque chose se joue entre ces deux pôles, émission et réception, voire interception. C'est précisément en explorant les tenants et les aboutissants de ce « jeu » qu'il va poursuivre son utilisation d'une iconographie et des matériaux liés à l'univers sportif. « *Le sport correspondait à une volonté de comprendre ce qu'est une ligne, un format, une praticabilité, le rapport au spectateur. C'était une façon de le faire de manière caricaturale et triviale. Ce qui au départ était une boutade est devenu un fil rouge. Il me permettait d'envisager des écarts, il m'ouvrait à de nouveaux territoires où l'expérience devenait possible. Il traduisait le contraire de la tête, de la pensée.* »² Le sport est alors employé comme un dispositif impliquant une distanciation critique et l'introduction d'une esthétique aux tonalités burlesques. Jean-Marc Huitorel précise que « *c'est précisément en utilisant une langue étrangère, celle du sport, cependant si familière à tout un chacun, qu'il peut, plus librement, tester les procédures de glissements de formes, d'apparitions d'objets, qu'ils soient plans ou tridimensionnels.* »³ Aux œuvres historiques de la peinture et de la sculpture minimale, il a souhaité « donner une forme de praticabilité et d'autodérision à ces références. » Plus un prétexte qu'une véritable passion, le terrain sportif devient une métaphore de cet espace de possibles échanges entre une œuvre et le spectateur. Ainsi l'espace et l'œuvre en elle-même sont compris comme des terrains de jeux que l'artiste module, redéfinit et manipule au gré de ses projets. *Couvrir la distance* représente la première étape d'un basculement de la peinture vers une mise en espace du dessin et, par extension, vers la sculpture.

Remodeler l'espace d'exposition

Un processus qu'il applique pour la première fois en 1992 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, dans le cadre des Ateliers de l'ARC (une exposition annuelle dédiée à la jeune création). « *Lorsqu'on m'y a invité, je sortais de mes études, j'étais mal à l'aise par rapport à une proposition muséale, je pensais que mon travail n'était pas suffisamment significatif. J'ai donc essayé de comprendre ce que l'on attendait de moi. J'ai alors envisagé la création d'un triptyque qui venait interroger les types de gestes possibles dans un musée.* » Il s'approprie alors l'espace du musée en exploitant ses possibilités. Il découpe une cimaise pour créer une table de ping-pong (*Le Mur du musée*). L'œuvre s'extrait littéralement du mur. La table devient l'espace de praticabilité entre le spectateur et l'œuvre traditionnellement accrochée au mur. L'artiste traduit ici un match absurde puisqu'il n'y a qu'un seul joueur. Il met en avant « *l'idée d'un va-et-vient, d'une confrontation entre le spectateur et un adversaire absent, un effet de miroir sans reflet.* » Un dialogue est instauré entre la sculpture et une peinture intitulée *Le Mur dans le musée*. Avec l'aide de maçons, il érige un mur de briques rouges dans l'espace du musée. Pile, les briques sont apparentes, face, le mur devient peinture : un monochrome vert au bas duquel une ligne blanche est tracée. Jacques Julien reprend ici les codes

du practice de tennis, un espace où un joueur s'entraîne seul face au mur. La ligne blanche correspond à la hauteur du filet. Une troisième proposition vient clore la boucle, *D'un mur à l'autre*. Il s'agit d'un dessin, une ligne rouge tracée sur le troisième mur de l'espace. La ligne correspond à un point stratégique observé sur les terrains de squash. Nommé mur parallèle, ce point est marqué par l'impact des balles de gomme noire qui rebondissent systématiquement au même endroit. Une cohérence chromatique s'est dessinée entre les trois propositions : les briques rouges (rappelant la terre battue), le vert foncé, la ligne blanche, sont des éléments rattachés au court de tennis. L'artiste fait interagir le ping-pong (la sculpture), le tennis (la peinture) et le squash (le dessin), trois pratiques sportives où le joueur (le spectateur) se confronte à un mur, une forme de solitude. L'espace d'exposition est manipulé au service d'un discours plastique porté sur le concept d'exposition, de perception et de réception. Les normes sportives sont appliquées à l'espace d'exposition pour en analyser les fonctions, les attentes et les perspectives.

« *Étudiant, je pensais qu'un artiste avait cinquante ans minimum, avait un passif, une œuvre, une réelle expérience. Lorsque je me suis retrouvé propulsé dans un champ d'actualités et d'expositions, je me trouvais assez démuné en matière d'œuvre. Ma réponse, un peu automatique, était de considérer le lieu d'exposition et l'art comme un atelier potentiel, d'où toutes les tentatives in situ des premières pièces.* » Il poursuit sa réflexion au CAC de Brétigny-sur-Orge avec une œuvre-exposition intitulée *Ski* (1995). Jacques Julien a construit sa pièce en fonction du lieu : son architecture, ses lignes, ses formes et ses matériaux. Le centre d'art est une longue pièce dont le mur donnant vers l'extérieur est de forme courbe. Au moyen d'une rampe, le public peut accéder à l'étage supérieur et avoir une vue d'ensemble des expositions. L'artiste s'est approprié le lieu et a dessiné une véritable rampe de saut à ski qui s'incorporait harmonieusement avec l'espace. Le visiteur réalisait qu'il s'agissait d'une rampe lorsqu'il atteignait le second étage. En surplombant l'espace, il comprenait aussi les correspondances architecturales et matérielles entre l'œuvre et le lieu. La rampe apparaissait comme un doublon du mur courbe, que l'artiste aurait renversé à 90°. Elle pouvait être comprise comme une cimaise (un mur en plus) dont il avait détourné la fonction première. *Ski* est une œuvre monumentale, éphémère (son format ne permettait pas la conservation de l'œuvre, elle a donc été détruite) et coûteuse, tant sur le plan économique, que physique et temporel. Avec une telle réalisation, l'artiste s'éloigne de ses ambitions fondamentales liées à une économie de moyens. « *Tout cela me posait un problème de conscience. Alors que ces espaces devaient représenter une forme de liberté, je me retrouvais tributaire des lieux qui m'invitaient. Cette dépendance ne me plaisait pas. La question de l'économie (argent, moyens, travail, temps) primait sur le caractère événementiel qui m'était demandé.* »

Jacques Julien décide alors de revenir sur des bases plus minimales en produisant une dernière intervention *in situ* intitulée *Golf* (1996). Il a simplement carotté le sol d'une galerie niçoise pour reconstituer un terrain de golf à l'échelle de l'espace disponible. Dix-huit trous, chacun réalisés selon les normes du genre. Une dernière exposition-intervention qui signe son retour vers une pratique d'atelier et la production d'œuvres mobiles et indépendantes.



Jacques Julien,
Vue de l'exposition
Freight train run so fast,
ESBA TALM,
site de Tours, 2010.
Photo Gaëlle Hippolyte.

Autonomie des formes

Tout en conservant un vocabulaire et des matériaux liés à l'univers sportif, Jacques Julien développe les possibilités de chaque élément réapproprié. Il réalise *Cascade* (1998), une pièce fabriquée à partir d'anneaux de panneaux de basket. Ils sont imbriqués les uns dans les autres pour créer une chaîne qui, une fois tendue, correspond à la longueur exacte d'un terrain de basket. Ramassée et présentée au mur, elle prend l'allure d'une chute d'eau se déversant sur le sol. Tout en respectant les normes et le système métrique du terrain de sport, l'artiste favorise une dérive narrative. Une dimension figurative, poétique et burlesque, incarnée par une pièce emblématique : *Les Herbivores* (1999). L'œuvre sort de l'espace d'exposition pour se déployer à l'extérieur. Elle est formée de cinq buts de football en acier fabriqués selon la nomenclature réglementaire. Ils sont chacun surmontés d'un panneau de basket, soit dirigé vers le ciel, soit vers le sol. Ici, le matériau sportif devient zoomorphe, les éléments nous rappellent des girafes profitant allègrement de la verdure et du soleil. La décontextualisation du matériau sportif est totale. « *Le but est déconnecté du terrain pour devenir un animal pseudo-sauvage aux formes toonesques.* » Les terrains sont vidés de leurs joueurs, les éléments stratégiques (buts, panneaux, lignes) sont extraits de

leurs milieux respectifs pour engendrer une iconographie inédite qui oscille entre l'absurde et le poétique. Deux tonalités que l'artiste va accentuer en imaginant par exemple un buisson constitué de poteaux de basket (*Le Buisson*, 1999), un *Cimetière des éléphants* (1998) à partir d'une articulation de buts faussement brisés, un dinosaure, un serpent ou un cactus géant planté dans un pot de fleur. Une lecture anthropomorphe intervient également dans une pièce comme *Substitute* (2000), où nous rencontrons un panneau de basket doté de deux jambes, assis sur un banc. Il évoque le remplaçant qui, pendant un match, attend patiemment son tour pour entrer sur le terrain.

Le vocabulaire formel et matériel est restreint, les pièces véhiculent une lecture plus énigmatique, référencée et déroutante. Du sport, il ne reste plus que les panneaux de basket. « *Sans m'en rendre compte, je revenais à mes aspirations de départ : la peinture. Le panneau de basket contient une idée du tableau abstrait absolu, le carré noir sur fond blanc. Il instaure une ambivalence entre abstraction et figuration. Il contient en même temps une dimension fortement figurative, soit anthropomorphe, soit zoomorphique. Ils prennent des allures de grands bonshommes.* » Si traditionnellement la sculpture tend vers l'élévation, Jacques Julien ramène une partie de ses « corps » vers le sol, ils sont attirés vers la terre. Le mouvement

descendant est récurrent, nous l'avons observé une première fois avec une œuvre comme *Cascade*, et apparaît ensuite dans plusieurs pièces comme *Deadbody* (2000), où un cocon de résine gris béton est agrégé autour de la barre horizontale d'un but de football. Une chaîne rouge est suspendue au cocon, elle est appelée par le sol. L'artiste poursuit son exploration de la chute en intégrant une nouvelle composante à son iconographie : le corps mort. Il s'agit de bouées auxquelles les marins attachent leurs embarcations. Elles sont fixées à une longue chaîne (ou corde), elle-même lestée par un poids (le plus souvent une roue de voiture remplie de béton). Jacques Julien fabrique ses propres corps morts : sortis de l'eau, ils engagent un dialogue avec l'espace. La chaîne est rigidifiée, la bouée semble flotter dans les airs, la pièce oscille entre le haut et le bas, la légèreté et la pesanteur (*Les Corps Morts n°1*, 2004). Martin Heidegger écrit : « *La sculpture codétermine la planification de l'espace. Manifestement, cela tient au fait qu'elle a un rapport insigne à l'espace et que, d'une certaine manière, elle se comprend comme une confrontation avec lui.* »⁴ Si de nombreuses pièces sont disposées au sol, Jacques Julien s'empare également d'un espace intermédiaire, entre le sol et le plafond. En 2002, il présente *Coucou (à mon père)*, une œuvre qui combine différents éléments : une maison pour oiseaux fabriquée par son père à laquelle est suspendu, par une chaîne métallique, un petit rondin de bois. Ce dernier s'inscrit dans un anneau de panneau de basket. Il s'agit d'une reconstitution symbolique et ineffective d'un coucou suisse. L'œuvre implique une réflexion sur une temporalité figée, cristallisée. Si la maison pour oiseaux indique l'idée d'une ascension, le rondin de bois, lui, appelle à un affaissement. « *Chacun de ces éléments, qui visent à parler l'élévation (tant au sens spirituel que pragmatique de la sculpture), se combine pour fabriquer une image qui va vers le bas, bloquée dans le temps et dans une dimension dramatico-poétique par rapport au titre donné.* »

À propos de son expérience de la chute en sculpture, il explique : « *À la fin des années 1990, la question du format s'était déjà substituée à la question de la forme, conserver l'idée du médium et la forme est devenue désuète, caduque, voire complètement ringarde pour beaucoup. J'ai la conviction que cela reste le centre névralgique de tout rapport artistique. J'ai la crainte qu'il y ait une dissolution totale du rapport de l'art si l'on fait abstraction de la question de la forme. Pour "problématiser" la question d'une sculpture comme une chose encore possible, effectivement la question de son impossibilité théorique ou contextuelle passe par la chute.* » *Coucou à mon père* amorce un renouvellement de son rapport à l'espace. En effet, tout en conservant l'idée d'une expérimentation de la chute dans la sculpture, il construit une série intitulée *Les Suspentes* (2010). Au moyen de cordes et de chaînes, les pièces sont suspendues. À l'École des Beaux-arts de Tours, il présente l'exposition *Freight Train Run so Fast* (2010) où s'articulent différentes pièces qui semblent flotter dans l'espace. Elles combinent des petites cabanes en bois (rappelant la maison pour oiseaux de son père), des panneaux de basket, des réflecteurs de radar, des rondins, des chaînes, des cordes, des blocs de terre sèche, des plaques de plomb et des coussins aux motifs rayés noirs et blancs. Il génère ainsi un univers où les références à la littérature (Orwell, Walser) et à la musique blues (Elizabeth Cotten, Lead Belly) nous transportent vers des notions comme l'errance, la solitude, la liberté, ainsi qu'un balancement entre une mélancolie et une exaltation. Les *Suspentes* sont les fruits de combinaisons de matériaux, d'un

équilibre précaire entre des composants apparemment antinomiques : plomb/textile, bois/métal, terre/plastique. Jacques Julien s'adonne davantage à l'expérimentation, à la manipulation et à l'association des propriétés des matériaux retenus. Jacques Julien travaille une série qui, par la suite, deviendra une exposition. C'est pour lui « *une manière de répondre à la question du format qui se substitue à l'idée de la forme. Les artistes aujourd'hui pensent plus en terme d'exposition qu'en terme de pièce. La série permet de penser l'exposition (le rapport à l'espace et à l'occupation de l'espace) sans faire de concession sur l'autonomie de la forme. En plus d'être réglée dans cette dynamique sérielle, chaque sculpture est réglée pour elle-même. Cette manière de travailler fait aussi écho à l'économie de moyens vers laquelle je tends.* ».

Une dimension manuelle

Une nouvelle phase est activée, le rapport à la main est privilégié. Ses mains deviennent son unique outil grâce auquel il élabore des pièces à différentes échelles. Des « petites sculptures » modulées sur une petite table de son atelier, les maquettes possibles de sculptures de taille moyenne, qui elles-mêmes peuvent devenir des sculptures de grandes tailles. L'échelle de la main est un des moteurs de sa production. En 2011, lors de l'exposition *Dur comme plume, léger comme pierre* à l'Orangerie du Domaine départemental de Chamarrande, il présente pour la première fois ses maquettes, un ensemble de soixante-douze petites sculptures intitulé *Les Empathiques*. Elles représentent dix années de pratique d'atelier. La série apparaît comme un condensé miniature de ses recherches formelles, matérielles et spatiales depuis les années 1990. Si de nombreuses maquettes ont donné naissance à des pièces aux formats plus généreux, d'autres attendent encore leur tour. Elles font l'objet d'une série photographique au sein de laquelle l'artiste a procédé à différentes mises en scène.⁵ Les images en noir et blanc présentent les petites sculptures au creux de paysages abstraits et figuratifs extraits des peintures du Douanier Rousseau, de René Magritte, de Giorgio de Chirico, de Piet Mondrian ou encore de Jaspers Johns. Un dialogue entre la peinture et la sculpture est établi au moyen de collages artisanaux. C'est d'ailleurs avec l'idée du travail manuel, artisanal et expérimental qu'il va penser ses deux dernières séries. L'une, *La Traversée*, est présentée à la chapelle de Locmaria dans le cadre de *l'Art dans les chapelles* (Centre-Bretagne, 2012), l'autre, *Pièces uniques*, à la Chapelle du Genêteil à Château-Gontier.⁶ En Bretagne, il élabore la série en fonction du lieu : son architecture, ses matériaux, ses sculptures et ses vitraux. Sur des tables en bois dotées de roulettes sont disposées des petites sculptures en terre crue aux couleurs vives – rouge, bleue et jaune. « *Je reviens à des gestes basiques, presque régressifs. Des gestes de poterie. L'économie est véritable tant au niveau des matériaux que des gestes. Couper, trancher, jeter, point barre. La terre crue (poétiquement très fragile) est repeinte puisque, lorsqu'elle sèche, ses couleurs deviennent plus fades. En peignant la terre, je revenais vers la couleur initiale, celle que je voyais lorsque je la travaillais.* » Dans la continuité de cette première série aux formes primaires, il réalise *Pièces uniques* (2012). Cinquante-quatre petites sculptures disposées, tels des totems, sur autant de hauts socles blancs au cœur de la Chapelle du Genêteil. L'artiste coupe et assemble des tranches de terre, il y plante des composants miniatures (grilles, chaînes, poteaux de



Jacques Julien,
Vue de l'exposition
Dur comme plume, léger comme pierre,
Domaine Départemental de Chamarande,
2011. Photo Gaëlle Hippolyte

basket) peints ou bruts. L'économie gestuelle et matérielle est flagrante. Matisse estimait que « *Plus la sculpture est petite, plus l'essentiel de la forme doit s'imposer.* »⁷ Jacques Julien pousse le rapport physique avec la matière en faisant interagir la répétition, le rythme, l'échelle, la modulation, le « ratage ».

De la rampe de Ski aux petites œuvres constituées de terre sèche, en passant par Les Suspentes, nous comprenons la progression d'une réflexion totalement axée sur l'autonomie de la forme et la volonté d'une économie toujours plus nécessaire. Le rapport à la main traverse chacun des projets, chacune des séries de Jacques Julien. « *La manipulation, qui n'a rien à voir avec le fait de la main, qui n'est pas simplement une histoire d'habileté, est avant tout un espace d'élaboration qui est symptomatique du rapport d'expérience de la pratique et de la solitude de l'atelier. Je regrette la dimension projectuelle de l'art aujourd'hui. On cherche plus des idées que l'on ne constate des expériences, on monte des projets bien plus qu'on relate des expériences passées. Le langage et l'idée ont pris le pas sur la forme et son expérience.* » Un constat qui l'a certainement mené à s'éloigner de l'enseignement de la sculpture, au profit de celui de l'architecture. Jacques Julien transmet aux étudiants l'importance du travail d'atelier, de recherche, de manipulation, pour penser et triturer la forme avant même de considérer un projet fini. Dans son travail, le fondamental prime sur le spectacle.

—

1. R. Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1995, p.302.
2. Toutes les citations sont extraites d'un entretien mené avec l'artiste (Paris, février 2013).
3. J.-M. Huitorel, *La Beauté du geste. L'art contemporain et le sport*. Paris, Éditions du Regard, 2005, p.91.
4. M. Heidegger, *Remarques sur art, sculpture, espace*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p.11.
5. Voir : P. Alferi et J. Julien, *Lézards de la mémoire*, Château-Gontier, Le Carré, 2012.
6. Exposition *Vieux tacots et ruines récentes*, Chapelle du Genêteil, Château-Gontier, du 15 septembre au 11 novembre 2012.
7. H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p.70.



UNE GÉOPHYSIQUE SEXUELLE

À PROPOS DES SCULPTURES D'ELSA SAHAL

CYRIL HUREL

LE PHALLUS constitue une figure organisatrice du langage plastique des sculptures d'Elsa Sahal. Il est forme structurante élémentaire, à différentes échelles et à différents niveaux de représentation plus ou moins explicites. Il ne recouvre pas seulement une qualité superficielle de motif. Il relève fondamentalement d'une érotisation de la matière et de la technique. Il représente ainsi, à part entière, un fonctionnement constitutif de l'économie de l'œuvre.

Cette réalité ne place pas tant la production sous le sceau de l'obsession sexuelle qu'elle ne fait de celle-ci un espace de définition plus universel. La création s'y caractérise comme expression consubstantielle du désir, et le désir comme source vive de la création. Tout un monde semble se configurer ainsi dans la circulation, les surgissements, les épanchements d'une énergie en perpétuel échappement et qui ne donne à regarder que les reliefs archaïques, tantôt tendus, tantôt affaissés, de ses métamorphoses.

On aurait donc tort d'en rester à l'idée d'une seule connotation érotique de l'œuvre, et tort tout autant d'ailleurs d'en extrapoler une vaste scène de projection fantasmatique, si l'on n'inscrit pas pleinement cette charge dans sa dimension esthétique. Cette opération naît d'abord d'une manière qu'a l'artiste de mettre la matière en œuvre. Il y a, bien sûr, affinité avec la matière, plaisir à la modeler. Ce rapport sensuel, aussi

primitif et direct qu'il puisse paraître, ne sombre pas pour autant dans la jouissance régressive du jeu avec la boue. Le dialogue développé par Elsa Sahal avec le matériau est en vérité extrêmement technique, et tient en qualité dans une manière à la fois tendue et ouverte, en un mot expressive, d'interroger cette technique.

L'interrogation passe, d'une part, par une compréhension féconde du matériau : sous le terme générique de « terre » se cache des caractéristiques mécaniques variées, et autant de contraintes et de possibilités avec lesquelles composer. Les perspectives de modelage du kaolin, par exemple, sont beaucoup plus sommaires que pour d'autres argiles, et inviteront à envisager, outre un travail et un format différent de la sculpture, une approche connexe par le socle.

Le rapport à la technique passe d'autre part par une manière de ne pas chercher à tout contrôler au plus près. L'édification des sculptures procède ainsi de moments de relâche durant lesquels les plaques de terre modelées sont en apparence laissées au repos, mais en réalité mises au travail : celles-ci durcissent et s'écrasent plus ou moins, ce qui augure leur capacité variable à supporter ensuite l'ajout de nouveaux éléments. Déformations, microfissures, inclinaisons accompagnent et caractérisent ce processus. En mettant au cœur de la création des temps d'élaboration hétérogènes, c'est-à-dire non seulement des durées variées, mais aussi

différentes formes de temps de faire et de laisser faire, l'artiste ouvre le champ du matériau à une multitude de nuances d'état. À ces dernières correspondent autant de propriétés plastiques mises sous tension de manière expressive.

Chaque sculpture s'institue ainsi comme un cas de figure singulier où sont explorés différents rapports de force. De mystérieuses poussées semblent éprouver la malléabilité, la résistance et la pesanteur de la matière. Les formes s'y définissent d'abord comme productions résiduelles, plus ou moins stabilisées, nées de l'action simultanée de forces contradictoires. Le stade de l'émaillage, en ce qu'il procède d'une transformation par le feu plus ou moins imprévisible, relaie à son niveau cette conception vive de la forme qu'il achève dans l'expressivité jouissive des dégoulinures, le symbolisme des couleurs pures ou la subtilité de nuances plus naturalistes.

Sans conduire ni se laisser conduire par la technique, il s'agit pour l'artiste de cultiver une distance de conformation relativement autonome de l'œuvre. À cette dernière se retrouve déléguée dès lors une part de génie. Une telle disposition permet à l'œuvre de s'inventer une origine et un devenir, de s'élaborer plastiquement dans une complexité et une profondeur de sujet. La dimension sexuelle prend alors sa pleine signification de construction esthétique, au-delà des jeux de projection.





La démarche dégagée d'Elsa Sahal vis-à-vis de la notion de savoir-faire ou de production trouve à s'exprimer dans l'évocation de formes naturelles, indistinctement minérales et organiques. Il n'est pas pour autant question ici d'imiter la nature, mais de s'en inspirer dans une démarche de recréation artificielle du monde. On pense aux paysages de grèves jonchées de formes énigmatiques peints par Tanguy, où Breton discernait l'étendue d'un espace mental à sa genèse, l'expression d'un modèle intérieur. Dans la fantaisie mystérieuse de celui qui s'exprime dans les sculptures d'Elsa Sahal se dessine une quête d'harmonie. Les reliefs les plus bizarres s'y font l'image d'une vie libidinale librement réalisée.

Cette aspiration idéalisatrice de l'œuvre implique, de manière corrélative, le retour et la refabrication d'une mémoire à consistance géologique, généalogique et archéologique. La terre devient archive de la matière, des formes et des savoir-faire à travers les âges. Le modelage devient action dialectique de création originale autant que de découverte des origines : élaborer signifie aussi creuser, habiller, approfondir et orner révéler.

Le phallus exprime par excellence cette ambiguïté. Il est cette forme à la fois vide et pleine, à la fois dressée et profonde, ce corps caverneux aux différents sens de grotte et de corps poreux en situation de gonfler et de décharger. À un niveau de considération plus

proche d'une dimension mythique, le phallus se présente comme une origine, en même temps archétype formel des premiers modelages, « tronc commun » entre les formes naturelles et artificielles, entre les formes minérales et organiques et lien essentiel entre les innombrables générations du vivant. Il en vient à symboliser une énergie sexuelle érigée en principe magique de création et de transformation. Sa représentation prend alors des accents de totem réveillant une religion naturelle première et oubliée qui lierait culte de la puissance et de la fertilité à celui des ancêtres. Il est ce sujet authentique de l'œuvre sur lequel l'artiste prend bien soin de ne jamais s'étendre.

Parfois miracle, hasard ou ébauche d'évolution, quelque chose de l'ordre d'un embryon d'humanité plus constituée se dessine à la surface de cette matière métamorphique et métaphorique. Fantaisie prend à une turgescence de se laisser pousser des jambes et de chercher à s'extraire de son milieu. Au seuil de l'anecdote et de la liberté d'action, la figure s'invente en spectateur assis, contemplatif, déjà au repos, ou plus résolument en promeneur solitaire tout à la conquête de la verticalité et des chemins de la destinée.

À cet endroit où l'œuvre joue avec les codes traditionnels de représentation du paysage en peinture vient se nouer également une interrogation des origines de la statuaire. Déjà sensible ici et là dans la production à travers la réflexion

développée sur le socle, cette interrogation trouve à s'exprimer d'une manière plus explicite dans certaines pièces et séries qui, s'écartant sensiblement de la dynamique de débordement environnemental, se focalisent sur le corps, et plus essentiellement sur ses éléments porteurs, pieds ou jambes. Il s'y négocie une difficile recherche de points d'appui, de stabilité, d'équilibre dans la complexité d'un contrapposto. Une lutte première contre les forces d'attraction et de dislocation se rejoue, met à l'épreuve les solutions, somme celles-ci de « composer avec » plutôt que de vaincre.

L'œuvre a quelque chose de baroque : sensuelle, fluide, complexe, protubérante, tordue, tendue, à la limite du déséquilibre. La vision en mouvement qu'elle engage ne cède pourtant en rien au spectaculaire. Nul effet de surprise ou de saisissement dynamique. Il nous est suggéré au contraire un mouvement des plus insensibles, quasiment latent, mais aussi des plus profonds et permanents, d'autant plus puissant. L'œuvre se présente en réalité comme un moment suspendu, ouvert et indéterminé, d'un processus qui ne demande qu'à reprendre vie dans le regard du spectateur, dans un jeu de glissement entre les différentes dimensions paysagère, corporelle et psychologique de la représentation. Mais les sculptures ne se contentent pas de la dynamique inhérente à une logique de fonctionnement métaphorique classique. Leur intensité étrange de retentissement à un niveau



Elsa Sahal, *Autoportrait en forme de grotte I, II & III*, 2005.

Courtesy Les Abattoirs, Toulouse. Photo André Morin

psychologique tient dans une façon de faire écho à la complexité mystérieuse des mobiles qui nous animent. Cette puissance d'évocation tient en qualité dans la richesse d'un registre de formes expressivement inspiré par une diversité de dynamiques à l'œuvre dans la nature : dynamiques organiques de croissance et de dégénérescence, dynamiques géologiques de sédimentation et de concrétion, dynamiques tectoniques de convexion, de subduction et d'éruption. L'activité pulsionnelle et onirique est comme fusionnée avec les forces invisibles qui président à la formation et la transformation des paysages.

Ces forces et la variété de milieux qui leur est associée configurent une topologie imaginaire et symbolique qui structure l'œuvre, en surface et en profondeur. Il serait erroné de chercher à dresser l'inventaire trop catégorique des différents types d'environnements dont s'inspire seulement l'artiste d'une manière transversale et fluide. On peut toutefois schématiquement distinguer trois niveaux — terrestre, subterrestre et subocéanique, qui constituent autant de dimensions dynamiques dans lesquelles gravite l'œuvre, à l'exclusion de toute dimension aérienne.

À la dimension de surface est associée une dynamique cyclique de prolifération et de décomposition végétale et animale, avec ses bourgeonnements, ses ramifications, ses érections, ses débandades. Cet environnement vivace

et impur est aussi le lieu d'une dynamique géologique d'amalgame et de régurgitation de l'enfoui. Telles d'anciennes décharges ou champs de bataille chargés d'une histoire trop lourde et où la nature aurait repris ses droits, il arrive en effet que les sols et les corps intègrent des éléments étrangers, clous, vis ou boulons.

La dimension souterraine relaie un rapport à l'enfoui, mais dans une configuration beaucoup plus stable et inaccessible. Le motif de la grotte, avec ses fistuleuses, ses stalactites et stalagmites, se donne comme l'espace d'une vérité à la fois mystérieuse, sûre et préservée. La temporalité de cet univers qui relève d'un lent processus d'infiltration, d'érosion, de purification et de concrétion, suggère un long travail de constitution du sujet, dans la profondeur des héritages et des expériences, à l'abri des spasmes de la vie superficielle.

Plus profondément encore, l'œuvre évoque une dimension volcanique et sous-marine. Souvent, les formes se dressent comme les cheminées noires et s'épanchent comme les pillow-lavas des foyers abyssaux. Cette dimension exprime au mieux l'idée de formes naissant de conflits entre forces ou milieux opposés, ici l'eau, le feu, la force de convexion du magma et la pression. Avec cette métaphore géophysique culmine l'expression du rapport de l'artiste à la technique. Plus avant, la céramique, art du feu, trouve un foyer mythique où inventer sa genèse. L'expression des pulsions atteint conjointement

sa puissance maximale, d'une part dans le renvoi à la brutalité des processus d'éruption, de solidification, de vitrification, d'autre part dans l'appel à la dimension océanique. Cette dernière correspond en psychologie au niveau le plus profond de la vie psychique, et renvoie à un état de dissolution globale propice à la manifestation des pulsions et aux associations les plus libres.

Cet état et la qualité de perception qu'il autorise est sollicité chez le spectateur. La configuration d'exposition particulière des sculptures, sous forme d'ensembles de morceaux plus ou moins regroupés sur des tables ou à même le sol, prend en effet sa cohérence au regard du vaste appel imaginaire à des champs dynamiques invisibles. Le visiteur est intimement convié à recomposer les mouvements génétiques et tectoniques de ces archipels à la dérive.

Partagés entre pulsions de vie et de mort, entre érection et dissolution, entre débordement organique et pétrification, morcellement, les corps-paysages d'Elsa Sahal expriment la puissance paradoxale et indocile du désir, ce continent à la surface duquel nous prétendons régner. Au-delà du plaisir mystérieux à les regarder, ses créations chimériques libèrent encore, en de fantastiques décharges, une ultime promesse esthétique, dans l'extase.

JEAN-CLAUDE MOINEAU



UN ART DE VESTIGES

?

VESTIGIUM : plante du pied, trace ou empreinte du pied, trace ou empreinte de pas, pas, vestige.

Pour la tradition chrétienne, Adam, avant le péché originel, était à l'image de Dieu, selon une relation de ressemblance qui, à la différence de la relation du Christ à son Père, n'en était pas moins, à l'encontre de l'observation conjointe de Nelson Goodman¹ et de W.J.T. Mitchell², une relation asymétrique : « La ressemblance entre essentiellement dans l'idée d'image ; mais l'image ajoute quelque chose à l'idée de ressemblance, à savoir qu'elle a été transmise. L'image est ainsi nommée parce qu'elle est faite à l'imitation d'un autre objet. Un œuf, par exemple, quoique parfaitement semblable et même égal à un autre œuf, n'en saurait être appelé l'image, puisque l'un n'est pas le modèle de l'autre³ ». Mais, dès lors qu'Adam commet le péché, il perd toute ressemblance à Dieu et entre (et fait entrer l'espèce humaine tout entière) dans ce qu'Augustin⁴, à la suite de Platon⁵, nomme la région de dissemblance où l'image se trouve brouillée — à charge pour les hommes de viser à restaurer celle-ci en œuvrant pour leur salut.

En outre, pour Thomas d'Aquin, « toute ressemblance, alors même qu'elle se tire de son objet, ne suffit pas pour constituer l'image ; car si la ressemblance est seulement dans le genre ou dans un accident commun (comme dans le cas de la présumée ressemblance iconique), on ne peut pas dire pour cela qu'une chose est faite à l'image d'une autre. [...] La ressemblance dans l'espèce (ou ressemblance spécifique) est nécessaire pour constituer l'essence de l'image. [...] D'où il résulte évidemment que les créatures intelligentes (dotées d'une "âme intellectuelle" ou "âme rationnelle") sont, à proprement parler, les seules qui soient faites à l'image de Dieu » et que, chez l'homme lui-même, « l'image de Dieu ne se trouve que dans l'âme [intellective] ou partie immatérielle ». Georges Didi-Huberman⁶ énonce qu'« Adam, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, n'était pas pour autant créé à l'aspect divin » et que la ressemblance spécifique est une ressemblance non aspectuelle.

Or, selon Thomas, l'image ne s'en maintient pas moins dans l'homme, en son âme intellectuelle, après la Chute, alors que, pour les créatures non dotées d'âme intellectuelle comme pour le corps

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, 1976, tr. fr., Nîmes, Chambon, 1990.

2. W.J.T. Mitchell, *Iconologie, Image, texte, idéologie*, 1986, tr. fr., Paris, Prairies ordinaires, 2009.

3. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*.

4. Augustin, *Confessions*.

5. Platon, *Le Politique*.

6. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

7. Cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

8. Aristote, *Poétique*.

9. Régime qui, selon Jean-Pierre Vernant (*Figures, idoles, masques*,

humain lui-même, il ne saurait y avoir que *vestigium* — déperdition — mais aussi, dans une certaine mesure, conservation — conservation dans la déperdition. Simple effet d'une cause (physique ou non) qui n'en représente pas moins, matériellement, la causalité de l'agent qui l'a produit à défaut de sa forme, telles la fumée et la cendre qui représentent le feu, ou l'empreinte du pas sur le sol qui atteste seulement le passage (et non qui ce est passé). Effet qui représente sa cause en l'absence de toute ressemblance spécifique. Ce qui, observe Didi-Huberman, s'avère le fait de l'art de la peinture lui-même (comme dans celui de la sculpture), lequel, « à rebours du point de vue commun de l'histoire de l'art, ne procède pas par mode d'image, mais par mode de vestige ». Ceci, tant dans la peinture traditionnelle, où le modèle constitue, en termes aristotéliens, la cause formelle, que dans l'action painting — vestige de sa cause efficiente. Celui-ci relève non tant de l'intention créatrice (laquelle ne saurait être assimilée à une cause) que de l'acte pictural. Ce qui ne signifie nullement pour autant que, comme dans le happening et la performance, le vestige doive nécessairement être supprimé. Dans la peinture constructiviste d'Alexandra Exter et de Lioubov Popova (comme dans le constructivisme en général), il s'agit du vestige de la cause matérielle, voire, dans la peinture murale (des fresques de Fra Angelico à Sol LeWitt), du vestige de la cause finale.

Le « passage », selon le terme ranciérien⁷ et dans le « sillage » de la Poétique d'Aristote⁸ (et qui concerne les « arts imitatifs » et l'ensemble de la « création »), d'un régime « primitif » de l'image⁹ à un régime non plus imageant mais représentatif, est « soustrait à la législation de la vérité sur les discours ». Il est aussi passage de la notion d'image à celle d'art — ou plutôt (au moins dans un premier temps) d'arts au pluriel, comme s'il n'était d'art(s) que du vestige. Non pas tant, comme dans le titre d'un article de Jean-Luc Nancy¹⁰, relatif à l'art actuel écrit en pleine période de la querelle dite de l'art contemporain (caractérisation de celui-ci en tant que « vestige de l'art »), que, dès l'émergence même de l'art en tant que tel, art du vestige, art de vestiges.

Kepler lui-même¹¹, même s'il ne parle pas de vestiges, émet une distinction entre image et peinture : « Alors que, jusqu'à maintenant, l'image était

Paris, Julliard, 1990 & *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos*, 1962, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965) aurait lui-même été précédé d'un régime symbolique plus primitif encore : distinction de l'eïdolon, sorte de double symbolique, et de l'eikón mimétique.

10. Jean-Luc Nancy, « Le Vestige de l'art », 1994, Les Muses, Paris, Galilée, 1994. Article qui, indique Nancy, s'est lui-même d'abord intitulé « L'Art sans art » : condition de l'art propre, selon lui, à l'art contemporain, après que, selon Theodor Adorno (*Dialectique négative*, 1966, tr. fr. Paris, Payot, 1978), l'art soit, suite à Auschwitz, devenu impossible (tout comme déjà, selon Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, 1935, tr. fr. Paris, Payot, 1978, à l'encontre de Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, 1971, tr. fr., Paris, L'Arche, 1975, dans le monde morcelé issu de la première guerre mondiale, il était devenu plus que jamais impossible à l'art de renvoyer à une totalité sociale désormais éclatée, et l'idéal classique de composition devait céder la place à un art du fragment et du montage). Art d'un monde désormais

un être de raison, appelons désormais « peintures » les figures des objets qui apparaissent réellement sur un papier ou sur un autre écran » (tant projection dans la camera obscura — représentation perspective, que pictura rétinienne). Et Kepler de calquer sur la fameuse phrase du très aristotélisant Art poétique d'Horace¹² : « Ut pictura poesis » l'expression « Ut pictura, ita visio ». Formule consacrant, selon Carl Havelange¹³, l'entrée même dans la modernité, du moins dans la « modernité » des « temps modernes »¹⁴, une pictura venant désormais toujours s'interposer, « faire écran » entre l'homme et toute réalité, tel l'ancien *deceptus visus* présumé induit par les réflexions et réfractions subies par les rayons, tant visuels que lumineux, les joignant, et faisant voir les choses autrement et ailleurs qu'elles n'étaient. Excepté que, désormais, c'est l'œil lui-même qui est la source d'erreur (l'œil étant lui-même une sorte de lentille naturelle) : « c'est en vertu des lois physiques universelles de propagation concentrique des rayons de lumière et des lois non moins universelles de leur réfraction dans les milieux plus denses que la peinture est formée sur la surface de la rétine. [...] Ce qui faisait obstacle est devenu la condition même de la vision, le lieu unique où elle peut être comprise ». Il n'est de vision, tant naturelle qu'artificielle, que médiante, dissemblable. Il en est ainsi pour le son, selon Thierry de Duve¹⁵, « dans une société médiatisée et informatisée à l'extrême ». Il n'y a plus d'écoute que médiatisée artificiellement, même dans le cas du prétendu « direct », par ce qu'il appelle les « machines transductrices » que sont les micros, amplis et baffles.

En termes peirciens¹⁶, le passage — bien antérieurement à l'invention de la photographie — de l'iconicité à l'indicialité (indicialité n'impliquant qu'elle-même) se fait à l'encontre d'une conception par trop répandue, attestant seulement par elle-même que quelque chose s'est passé, et non ce qui s'est passé. Bien antérieurement au XVII^e siècle, la genèse d'une conception est qualifiée par Peter Galassi¹⁷ — et, à sa suite, par Svetlana Alpers¹⁸ — de pré-photographique. Photographie, donc, avant l'invention même de la photographie, alors même que la photographie n'était pas tenue pour art mais pour image, pour retour à l'image

sans κόσμος et sans πόλις, lui-même sans κόσμος et sans πόλις, se révélant, en tout modernisme (quand bien même, ici, Nancy, à la différence du très adornien « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? (Entretien sur la pluralité des mondes) », publié dans le même recueil, fait état non des différents arts mais de l'art en général, de l'« art générale »), autonome en tout jusqu'à être un art sans art, autonome par rapport à lui-même. Art sans art qui, selon Nancy, n'en constituerait pas moins paradoxalement l'essence même de l'art.

11. Johann Kepler, *Paralipomènes à Vitellion*, 1604, tr. fr., Paris, Vrin, 1980.

12. Horace, *Art poétique*.

13. Carl Havelange, *De l'œil et du monde, Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

14. Formule du moins reprise par Svetlana Alpers (*L'Art de dépeindre, La Peinture hollandaise au XVII^e siècle*, 1983, tr. fr. Paris, Gallimard, 1990), tout au plus inversée en « *Ut visio, ita pictura* », pour caractériser la peinture hollandaise du XVII^e siècle là où la peinture italienne de la

(comme le document : opposition avant-gardiste art/document). À l'instar de Walter Benjamin¹⁹, une distinction peut être faite entre image et reproduction, comme entre représentation et reproduction ou entre art et reproduction. Bien avant les années 70, Rosalind Krauss²⁰, en opposant la photo à l'art, théorise en termes kuhnien²¹ le paradigme photographique de nature indicielle. L'art a alors également pu rejeter la trace (le vestige) pour l'acte : il s'opère en photographie le même rejet de la photographie au profit de l'acte photographique. Dans les pratiques artistiques contemporaines, ont pu être rejetées tant les traces photographiques des œuvres que les œuvres elles-mêmes, au titre de simples vestiges. À ce propos, les musées qui, s'intitulent-ils musées d'art contemporain, ne sont jamais que des musées de l'art passé, de l'art devenu culture, « enculturé ». Ils ne conservent eux-mêmes — tout comme les expositions de l'art le plus récent — que des vestiges d'actes passés, voire, comme les photographies d'œuvres, des vestiges de vestiges, sans être en mesure de reconstituer ceux-ci. Quand bien même ils peuvent malgré tout chercher, avec plus ou moins de bonheur, à les « ré-activer » — à « ré-enactiver » jusqu'aux performances elles-mêmes — et « indiquer » que quelque chose est passé par là (d'où les distances prises par Jean-François Lyotard²² à l'égard dudit rejet du musée). Il s'agit du vestige non pas tant de l'intention créatrice, qui ne saurait être assimilée à une cause, que du vestige du processus « à l'œuvre » (processus qui a pu être donné, conformément à la thèse de Lucy Lippard²³, pour immatériel, quoique n'en demeure pas moins sa matérialité ou son immatérialité selon le sens que lui donne Lyotard²⁴, c'est-à-dire de renoncement à toute volonté forcenée de maîtrise sur un présumé matériau ou sur ce qui en résulte). Au risque, toujours, cependant, de restaurer l'œuvre en l'espèce du processus (tout comme, en aval, les photographies des œuvres ont elles-mêmes pu être données pour les œuvres en se substituant aux œuvres manquantes).

Tandis que, pour Nancy²⁵ (loin, jusqu'à présent, de toute distinction entre art et image), l'art aurait toujours été défini en terme d'image — il aurait toujours continué à être défini en terme d'image; toutes les définitions que l'on a pu donner de l'art depuis l'Antiquité se ramenant à la définition hégélienne de l'art : présentation sensible de l'idée

Renaissance continuait à avoir pour devise la phrase d'Horace en se bornant, là également, à l'inverser en « *Ut poesis, pictura* » (modèle rhétorique du *De pictura* d'Alberti), en même temps que, pour Alberti, la peinture était comme non pas un écran mais « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder [non tant "les choses" que] l'histoire ».

15. Thierry de Duve, « La Performance hic et nunc », 1980, Performance Text(e)s & Documents, Montréal, Parachute, 1981.

16. Cf. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, tr. fr. Paris, Seuil, 1978.

17. Peter Galassi, « Avant la photographie, l'art », 1981, tr. fr. *L'Invention d'un art*, Paris, Biro / Centre Georges Pompidou, 1989.

18. Svetlana Alpers, op. cit.

19. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, première version, 1935 & dernière version, 1939, tr. fr. Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000.

suprasensible (présentation par-delà la distinction entre image et symbole et par-delà la distinction kantienne entre *beau* et *sublime*, de cet imprésentable qu'est — en termes lyotardiens²⁶ — l'idée, ce qu'Adorno²⁷ lui-même nomme le contenu de vérité de l'œuvre). Autrement dit de l'art qui est image (ou imitation) de l'idée ou de l'être (quand ce n'est, malgré tout, imitation de l'imitation). C'est, qu'aujourd'hui, se trouverait placé dans une situation nouvelle remettant en question cette définition, du fait de l'absence désormais de toute idée à présenter, du retrait de tout sens, sans que cette absence constitue pour autant elle-même une idée — une idée négative — à présenter — si imprésentable soit-elle — en image, quand bien même Nancy avance aussi que le sens est son propre retrait. Retrait qui, en convient finalement Nancy, « ébranle notre histoire depuis deux siècles » (ce qui correspond à l'entrée dans la modernité), voire « depuis vingt-cinq siècles ».

Et, en ce « sens », fait valoir Nancy lui-même, « bien loin d'être cette "civilisation de l'image" qu'on accuse, elle aussi, de crimes commis sur l'art, nous sommes plutôt une civilisation sans images, parce que sans idées » (quelle que soit la prolifération d'« imageries » qui ne renvoient à rien, de « vues qui ne font rien voir, ou qui ne voient rien : des vues sans vision²⁸ »). Une civilisation sans idées, sans images et sans arts, aux yeux de qui s'en tient à définir l'art en tant qu'image de l'idée. Ce qui conduit Hegel lui-même et, à sa suite, Adorno²⁹, à annoncer la fin de l'art. Alors qu'en fait, soutient Nancy, il s'agit de la fin non tant de l'art que de l'image. Ce qui, selon lui, exige seulement une nouvelle définition de l'art.

Exigence à laquelle répondait déjà, à sa façon, la *Poétique* d'Aristote, avec ce que Rancière appelle « régime poétique » ou « représentatif » (et non plus présentatif) des arts. Tandis que, dorénavant, il s'agit de l'entrée dans un hypothétique régime esthétique des arts (l'art placé sous la législation de l'esthétique au sens de Rancière) comme de l'entrée dans une zone non plus de dissemblance (pas davantage que d'autonomie, temporaire ou non³⁰) mais d'indéfinissabilité de l'art (la dé-définition de l'art évoquée par Harold Rosenberg³¹ — quand bien même celui-ci ne peut s'empêcher de la déplorer). Celle de l'art non certes « conceptuel » à la Kosuth³², que sans même concept ni idée d'art (tel que, déjà, pour Kant, le jugement esthétique, mais à l'encontre de Nancy proférant que n'en reste pas moins toujours « l'idée de l'art

20. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », 1977, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, tr. fr. Paris, Macula, 1993.

21. Cf. Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, 1962, tr. fr. Paris, Flammarion, 1972.

22. Jean-François Lyotard, « Conservation et couleur », 1986, *L'Inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

23. Lucy Lippard & John Chandler, « The Dematerialization of Art », Lucy Lippard, *Changing, Essays in Art Criticism*, New York, Dutton, 1971.

24. Jean-François Lyotard, « Les Immatériaux », *Parachute* n°36, Montréal, 1984.

25. Jean-Luc Nancy, op. cit.

26. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

27. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, 1970, tr. fr., Paris, Klincksieck, 1974.

28. Tout comme, selon Rosalind Krauss (« Les Espaces discursifs de la photographie », 1982, in *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, Paris,

lui-même, comme un pur geste de présentation replié sur soi »).

Mais encore, toujours selon Nancy, « ce qui reste en retrait de l'image, ou ce qui reste dans son retrait, comme ce retrait même », ne serait autre que le vestige. Et Nancy de parler lui-même non seulement de vestige de l'art (de vestige laissé par l'art après sa fin, après son passage, de vestige laissé par le passage de l'art) mais d'« art-vestige » (il y aurait ainsi encore art après la fin de l'art).

L'art-vestige se substituerait à l'« art-image » si tant est, remarque Nancy — à l'encontre de Hegel — que l'art n'est en fait pas toujours été vestige ou, en tout cas, n'est pas, toujours compris une part de vestige.

Vestige en l'absence même d'idée, fumée sans feu : « On dit "pas de fumée sans feu", mais ici la fumée vaut d'abord pour l'absence du feu », sans cependant qu'on se rapporte à cette absence comme telle mais à la présence du vestige. Ce qui fait dire à Nancy que, là où, pour Thomas d'Aquin, l'image était logée dans la partie rationnelle de l'homme (et où, pour Hegel, l'image était *présentation sensible du suprasensible et le sensible* « l'élément dans lequel, ou comme lequel l'image s'efface et se retire »), le vestige serait à même le sensible, à même la *présence sensible*, serait le sensible même, au risque de tomber dans une certaine mythification de la présence. Il apparaît qu'il n'est de présence que médiante, et que c'est au nom de cette même mythification de la présence sensible que Tino Sehgal entend pour sa part rejeter toute photo ou tout vestige d'aucune sorte, et ne laisser aucun vestige de ses interventions, les mythifiant de la sorte d'autant plus elles-mêmes.

L'esthétique, affirme Nancy, en tant que domaine et en tant que pensée du sensible, ne veut pas dire autre chose. Ici, la trace n'est pas la trace sensible d'un insensible, et qui mettrait sur sa voie ou sur sa piste (qui indiquerait le sens vers un sens) : elle est le *tracé* — ou le *tracement* (du) sensible — en tant que son *sens* même, sa « venue en présence ». Le vestige, toujours selon Nancy, témoigne d'un pas, et est seulement le reste d'un pas, d'un passage. « Ce n'est pas son image, car le pas lui-même ne consiste pas en autre chose qu'en son propre vestige. Dès qu'il est fait, il est passé. [...] Le vestige est sa touche (telle la touche picturale elle-même), ou son opération, sans être son œuvre ». Cela même si Nancy ajoute que l'art, en tant que vestige — que « son propre vestige » — « n'est pas une présentation

Macula, 1990) qui, au contraire, s'en félicite, à l'encontre de Peter Galassi (« Avant la photographie, l'art », op. cit.), les photographies de Timothy O'Sullivan étaient non pas même des « paysages » — notion par trop marquée par l'esthétique, le paysage se trouvant, comme dit Alain Roger (*Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997), « artialisé » — que de simples « vues » — des vues stéréoscopiques venant constituer une sorte d'atlas topographique — dépourvues, comme pour André Bazin (« Ontologie de l'image photographique », 1945, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1958), de toute médiation subjective, ne revendiquant « pas tant la projection de l'imagination d'un auteur que la protection légale de la propriété par le copyright » (quand bien même, selon Molly Nesbit, « Qu'est-ce qu'était un auteur ? », 1987, in *Cahiers du musée national d'art moderne n°36*, Signatures, Paris, Centre Georges Pompidou, été 1991, l'auteur lui-même est en fait une notion non tant artistique que juridique, relative au « droit d'auteur » ou au copyright).

29. Theodor Adorno, *Dialectique négative*, op. cit.

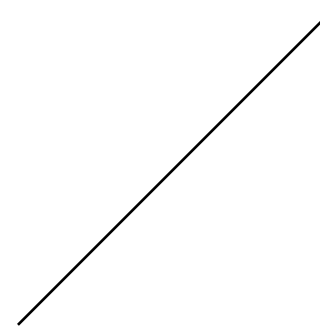
dégradée de l'idée, ni la présentation d'une idée dégradée », ruinée, et n'en présente pas moins « ce qui n'est pas "idée", la motion, la venue, le passage, l'en-allée de toute venue-en-présence ».

Retombée dans l'esthétique, toute critique de celle-ci est écartée, quand bien même c'est dans une esthétique désœuvrée (ce qui, somme toute, n'a rien de contradictoire). Voire même retombée dans le présumé régime esthétique de l'art de Rancière — présumé succéder au régime poétique, là où l'art n'en peut pas moins chercher autant que possible à se désesthétiser, à se « dé-auratiser », à échapper tant à la présence qu'à la présentation et à la représentation, voire à échapper à l'art en tant que tel, tout comme à sa réification. (Même si la tâche se révèle sans doute aussi ardue, aussi problématique, que celle de la sortie tant de la métaphysique — y compris de la métaphysique de la présence — que de la modernité, voire même de l'art.) Cela au profit d'un art non tant littéral ou vestigial, qu'agissant et faisant non seulement voir mais agir, performatif. De façon non entièrement prédéterminée.

30. Cf. Hakim Bey, *TAZ, Zone autonome temporaire*, 1991, tr. fr., Paris, L'Éclat, 1997.

31. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, 1972, tr. fr., Nîmes, Chambon, 1992.

32. Joseph Kosuth, « L'Art après la philosophie », 1969, tr. fr., Textes, Anvers, ICC, 1976.



NICOLAS FLOCH

Nicolas Floc'h,
Structures productives,
récif artificiel, -31 m,
Portugal, 2012.

—
FORMES —
—
FONCTIONS —
—
SAVOIRS

LA CRÉATION
COMME
« ARCHITECTURE
PRODUCTIVE »

JÉRÔME DIACRE

LES ŒUVRES de Nicolas Floc'h associent souvent la confrontation d'une forme avec une expérience physique. Il ne travaille pas les matériaux sans que son propre corps soit en quelque manière intervenu, par la mesure, l'usure, l'effort ou la résistance à la forme qu'il choisit. Fréquemment, ses réalisations appartiennent au registre de la performance. Dès les années 2000, Nicolas Floc'h a mis en avant cette double direction en demandant à plusieurs artistes (Bertrand Lavier, Saâdane Afif, François Morellet, François Curlet, Philippe Cognée, Julie Roberts et Sammy Engramer) des œuvres picturales dans le but de dissoudre et recycler la couche de peinture déposée sur la toile. La pâte obtenue fut remise en tubes étiquetés au nom de l'artiste donateur. Par ce geste, il définit le champ de la confrontation de la forme avec son activité : ce sera la thématique de l'effacement, de la disparition et/ou de l'apparition, restitution. En 2000, il réalise une vidéo dans laquelle il est assis sur un rocher totalement immergé laissant lentement apparaître son corps à mesure que l'eau se retire dans le mouvement de la marée descendante. La forme et la dimension performative de sa pratique, dans le champ de la disparition/restitution, trouve dès lors l'élément fondamental de sa pratique : le liquide.

Bien que la série *Peinture recyclée* (2000-2004) semble répondre à une forme de protocole strict, la pratique artistique de Nicolas Floc'h ne s'appuie pas véritablement sur des procédures ou sur une méthode dont les déclinaisons ouvriraient un éventail de productions. Il n'est pas non plus dans une expérimentation dont on pourrait dire qu'elle fait directement écho à ses rencontres, son vécu... de sorte qu'une forme d'émergence adossée à un style ou à une sensibilité se manifeste plus ou moins spontanément. Son travail ne relève pas non plus d'une technique particulière puisqu'il s'agit aussi bien d'œuvres en volume que de vidéos ou d'installations... Ce qui particularise le travail de Nicolas Floc'h, c'est d'abord le fait qu'il s'inscrive dans une longue durée; ses projets prennent souvent plusieurs années. Il convoque des professionnels exerçant ou non dans le champ de l'art. Les performances et les scénographies pour la danse exigent souvent un temps plus long que celui habituel aux artistes contemporains. De même, lorsqu'il sollicite des scientifiques, des chefs d'entreprises, il adopte le rythme nécessaire au temps de la production dans ces contextes précis. Il construit patiemment ses œuvres pour leur donner un solide fondement technique, sociologique, économique, écologique et scientifique. C'est là une des particularités principales de son travail : Nicolas Floc'h est d'abord un artiste qui, pour chaque projet, adopte une attitude de chercheur scientifique.

Entre 2005 et 2007, il a mis en place des chorégraphies : les *Performance Painting*. Les deux premières firent appel à Alain Michard et à Rachid Ouramdane. Avec Alain Michard, il s'agissait de se couvrir le corps de peinture : noire pour l'un et blanche pour Nicolas Floc'h, de sorte que leur confrontation vînt à effacer les identités plastiques de l'un et l'autre dans un même gris. Avec Rachid Ouramdane, il proposa au danseur d'évoluer seul, vêtu de blanc dans un espace blanc. Au



fil des mouvements, une pluie de peinture noire est venue couvrir le danseur créant ainsi un large dripping en trois dimensions. Les deux dernières *Performance Painting* ont clairement introduit la question de l'objet en recyclant des tapis usagés de studios de danse. Ces surfaces noires prenaient alors l'empreinte des gestes et mouvements inondés de peinture noire eux aussi. La peinture produisit avec les gestes des monochromes qui font signe tout autant vers l'œuvre picturale que l'objet et la trace de la performance. Cette seconde approche du travail chorégraphique et pictural introduit le champ de l'apparition/disparition dans une autre dimension, plus économique, celle du prêt, de l'échange et du recyclage.

Cette dernière dimension est également fondamentale dans plusieurs œuvres récentes et dans le projet en cours. En 2008, accompagné par Anastassia Makridou-Bretonneau d'Eternal Network dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France, il réalise, dans le quartier de grande précarité de la ville de Santiago du Chili Lo Espejo, l'œuvre *El gran Trueque* (le grand troc). Ce projet a consisté en un échange entre l'artiste, les habitants et le centre d'art contemporain. Nicolas Floc'h a demandé aux habitants du quartier de réaliser, en bois et avec des matériaux de récupération, des objets — à échelle véritable — qu'ils désiraient ou dont ils avaient besoin. De l'électroménager, des machines à coudre, des téléphones, des vélos ou des accessoires hi-fi pour les adolescents furent ainsi les objets d'un troc. Les œuvres ainsi réalisées furent signées par les habitants et par l'artiste puis exposées dans l'espace d'exposition Mutaca 100. L'acquisition des œuvres est possible selon les modalités du « grand troc » : chaque collectionneur désirant acquérir une sculpture doit en échange fournir l'objet réel correspondant qui est alors destiné à la personne qui a fabriqué l'objet. Ce type d'approche économique, écologique et politique est importante pour Nicolas Floc'h. Elle correspond à un jeu d'échange entre le monde imaginaire et la réalité, entre son travail artistique et le monde social, entre les besoins véritables et le désir d'acquérir une œuvre d'art.

Ce type d'échange a été opéré une autre fois dans un contexte radicalement différent. Il s'agissait de travailler avec le monde industriel de la pêche. *La tour pélagique* présentée en 2008 à la biennale de Rennes est une œuvre unique qui a rassemblé autour de sa réalisation un fabricant de filet, un armement du port de La Turballe dans la presqu'île de Guérande et les techniciens et scientifiques du bassin d'essai de l'Ifremer (Institut français de recherche pour l'exploitation de la mer). Tous ensemble, avec Nicolas Floc'h, ils ont réalisé un filet de pêche pélagique selon la forme de la Tour Eiffel et à l'échelle véritable de celle-ci. Ce filet de 300 m fut tiré par deux chalutiers et permit la prise d'une centaine de kilos de poissons.

Cette approche conjuguant des enjeux économiques, techniques, et industriels a permis à Nicolas Floc'h de confirmer un certain rapport à l'objet, à sa forme et à son usage. En effet, sa pratique artistique tend à montrer que toute forme s'inscrit par essence dans l'environnement que lui confère sa valeur d'usage, c'est-à-dire le geste enveloppant que

les corps adoptent autour d'elle. Il est fréquent de constater que le design définit la forme en distinguant le regard et l'usage, comme si l'un et l'autre constituaient une limite par laquelle l'usage efface la possibilité de voir et le regard attentif nécessite de ne pas encore se servir de l'objet. Le design automobile, le mobilier, les accessoires sont pris dans cette dichotomie. Pour le dire clairement, lorsque le design s'approprie un objet pour en réaliser une forme, il opère une distinction entre celui qui observe à distance et celui qui peut en faire usage parce qu'il en est propriétaire. Nicolas Floc'h affirme une autre relation à l'objet, sur le modèle du ruban de Moebius, dans la continuité, sans extériorité ni véritable possession exclusive. Si le filet de pêche pélagique confirme cette approche par la transparence des mailles qui permet tout juste de distinguer une forme sans intérieur ni extérieur, sans envers ni endroit, le grand troc joue sur la double valeur de l'objet à travers sa réalisation en artefact, valeur symbolique / forme artistique et valeur réelle (d'usage) / forme industrielle. Dans le même jeu de renversement, les tapis de danse de *Performance Painting* furent modifiés dans leur usage puisqu'ils devinrent des objets picturaux. De fait, ces objets sont le plus souvent présentés comme des monochromes, et fixés au mur.

Le travail récent de Nicolas Floc'h est issu d'une recherche patiente sur les récifs artificiels sous marins. Après s'être formé à la plongée scaphandre, il a réalisé un ensemble de photographies sous-marines de ces structures. Il travaille sur une classification des différents types de récifs dans le monde sous forme de sculptures au 1/10^e. Leurs formes et leurs fonctions peuvent varier d'une région du monde à une autre. Au Japon, ils sont financés par la corporation de l'industrie de la pêche pour développer ce que l'on nomme le « sato-umi » ou le « marine ranching », soit un paysage sous-marin permettant d'augmenter la biomasse tout en respectant les écosystèmes. Ce sont des « architectures productives ». Elles augmentent la biomasse et fournissent ainsi les quantités de poisson nécessaires à la société japonaise. En Europe, il s'agit d'avantage de restaurer des écosystèmes dégradés et de mettre en place des projets pilotes — comme au Portugal qui a développé cette technique pour la pêche artisanale. Aux États-Unis, les récifs sous-marins artificiels coïncident avec la plongée récréative et la pêche de loisir. Mais ce qui intéresse Nicolas Floc'h, ce sont les formes produites dans les pays où l'industrie de la pêche a développé ces récifs à grande échelle.

Ce sont le plus souvent des formes géométriques qui rappellent les sculptures minimalistes des années 60 et 70 comme celles de Sol LeWitt notamment. De la même manière que chez les minimalistes historiques, l'auteur de ces structures productives s'intéresse à ces constructions comme une architecture parallèle invisible. La forme est liée à des paramètres comme l'usage, les courants marins, la profondeur... Mais il existe cependant une certaine liberté dans la conception de ces modules sous marins. De là, Nicolas Floc'h tire le constat d'un lien culturel fort entre l'architecture traditionnelle et ces récifs artificiels. Les formes varient en fonction des usages mais aussi des repères culturels, artistiques, économiques, sociologiques et scientifiques. En

reprenant les formes issues du Japon à l'échelle 1/10^e, il présente des sculptures abstraites qui, d'abord, se donnent comme des propositions minimalistes. On y retrouve ainsi l'expérience des minimalistes historiques dans les termes de *Primary Structures : younger American and British Sculptors* de Kynaston McShine en 1966¹ des signes de « paradoxe, de mystère, d'ambiguïté comme également de beauté formelle. [...] La simplicité dans la structure permet un maximum de concentration et d'intensité et n'implique pas nécessairement la vacuité; elle connote en fait habituellement une riche complexité de relations formelles et d'expériences. »

Ce réductionnisme et cette sévérité – voire austérité – formels placent l'œuvre dans un autre champ que l'expérience esthétique immédiate. Elle convoque une recherche et un maillage relationnel entre différents réseaux épistémologiques, économiques et sociaux. L'œuvre devient alors une plate-forme qui instruit une autre ergonomie de l'art. Ce point est à rapprocher des études de Bruno Latour à propos des « quasi-objets »² ou objets « hybrides ». Car le nœud de relations que des œuvres d'art comme celles des *Structures Productives, Pélagique* ou encore du *Grand Troc* et des *Performance Painting*, introduisent la pratique artistique dans une dimension interfacielle du monde, celle précisément qui condense les constructions humaines, sociales, artistiques, scientifiques et techniques et industrielles.

C'est le travail de Jean-Pierre Cometti dans son ouvrage *La force d'un malentendu*, qui nous donne des clés précieuses ici. Son idée est de faire sortir la philosophie de l'art et l'esthétique de son isolement pour renouer avec l'expression de Berys Gaut concepts – « clusters »³, c'est-à-dire une « façon de décrire les usages artistiques et spécifier, non plus essentiellement mais fonctionnellement, leur différence, et surtout les types d'actions et d'effets qu'ils rendent possible [...]. Parler en termes de "cluster" permet ainsi de penser une compréhension d'une pluralité de types d'actions et de productions humaines, pluralité non encore discréditée, ou polarisée, et dont on ne peut tirer une dominante "tonale" sous la forme d'une norme de conformité ou d'une extension des règles d'un usage à l'autre. »⁴ À charge alors pour tous les acteurs du monde culturel dans sa globalité d'entrer dans des processus d'interprétation, avec leurs propres outils conceptuels et méthodologiques, pour faire apparaître – clairement « rendre visibles » –, la ramification des interactions, croisements de réseaux, hybridation formelle des inventions plastiques.

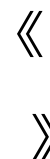
La pratique artistique de Nicolas Floc'h se place à cet endroit de l'expression culturelle; il renonce pour une large part aux effets d'immédiateté pour entrer dans un travail de longue haleine et manifester ainsi les ramifications possibles entre les pratiques artistiques, les compétences scientifiques, techniques et industrielles de son époque. Nous avons commencé notre réflexion sur l'idée que cet artiste adopte toujours la position d'un chercheur, nous en sommes arrivés à penser la fonction de l'art par de nouveaux usages qui s'étendent bien au-delà de ses déterminations contextuelles traditionnelles... Les *Structures productives* de Nicolas Floc'h fonctionnent donc aussi en termes métaphoriques pour désigner les nouveaux enjeux contemporains de la création artistique.

1. *Primary Structures : younger American and British Sculptors* de Kynaston McShine, The Jewish Museum, New York, avril – juin 1966.

2. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes - essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

3. En français : groupe, réseau, grappe, ensemble, mécanisme de coordination... d'origine musical (*Cluster One* est un morceau instrumental des Pink Floyd de 1994 dans l'album *Division Bell*) il s'est généralisé à l'informatique, aux sciences et à la sphère humanitaire des ONG.

4. Olivier Quintyn, préface à l'ouvrage de Jean-Pierre Cometti : *La force d'un malentendu - Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, collection Saggio Casino, 2009.





Perrine Lacroix, *Mur (écroulé)*, 2012. 55 briques de mousse, 20 x 10 x 50 cm

LE SILENCE À L'ŒUVRE :

LES INSTALLATIONS IN SITU DE PERRINE LACROIX

DAPHNÉ LE SERGENT

ALORS QUE le terme « *in situ* » a peu à peu laissé place à celui de « dispositif », Perrine Lacroix choisit de regrouper son corpus d'œuvres sous cette désignation. Dans les années 60, l'installation *in situ* renvoie à une compréhension de l'espace au travers du parcours du spectateur (*Passages*, Rosalind Krauss, Macula, 1997), de la conscience que celui-ci développe dans l'interaction constante avec l'environnement, et enfin de la distribution des éléments épars de l'œuvre en dialogue avec cet environnement. Quelle pourrait être aujourd'hui la pertinence de l'utilisation de ce terme, que la production actuelle a complètement assimilé dans l'acception d'un dispositif artistique enchaîné au dispositif d'exposition – commissariat – tout autant qu'à un dispositif textuel – celui de la médiation et de la critique d'art ?

La question « qu'est-ce qu'une image ? » qui semble se poser pour tout artiste paraît prendre ainsi dans le travail de Perrine Lacroix une autre tournure : « qu'est-ce qu'une image *in situ* ? ». Qu'est-ce qu'une image lorsqu'elle est installée, et donc perçue, dans un environnement, ou plutôt qu'est-ce qui, de cet environnement, fait image ? Est-ce à dire que l'image pourrait être pensée comme événement, rencontre fortuite des conditions d'essor de la forme dans cet environnement et donnant lieu à une sensation ? Percepts visuels et sonores, empreintes tactiles et kinesthésie concourant alors à faire émerger une image. Mais quel serait au juste le lieu d'émergence de cette image ? L'environnement lui-même depuis lequel cette trame vient se tisser, ou l'espace sensible, intérieur, où se déposerait l'image ? Cela reviendrait à se demander si cet événement-image procède plus du monde extérieur qu'intérieur, plus du « on » que du « je ». À cet égard, Gilles Deleuze écrit dans *La peinture enflamme l'écriture* : « L'émotion ne dit pas "je". [...] On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi



Perrine Lacroix, *Les châteaux en Espagne*, 2012. Tirage photographique, 120 x 80 cm

mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition "il souffre" que dans "je souffre" ».

Qu'est-ce qu'une image qui nous touche, nous émeut ? Serait-ce cette tension entre intérieur et extérieur qui fait préférer à Deleuze l'emploi de la troisième personne du singulier, ce « il » ? Serait-ce cette *juste* distance entre intérieur et extérieur, entre image sensible et perçue, entre regard et voir ? L'image serait-elle issue de cet espace liminal toutefois impossible à saisir tant il semble toujours fluctuer, instable au moindre mouvement du corps, de la pensée ou du réel ? En ce sens, il n'y aurait d'image que dans, et par la fluctuation constante de cette invisible frontière, écart infime entre intériorité et extériorité, prolongement tout autant que rupture.

Dans *Campagne* (2005), Perrine Lacroix propose une occupation des espaces d'affichage le long d'une route. Il n'y a vraisemblablement rien à voir puisque les images présentent d'autres panneaux d'affichages, eux-mêmes blancs, sans contenu, instaurant ainsi une mise en abîme de ce travail *in situ*. Et alors qu'on fait abstraction du lisible au profit du visible, de ce qui pourrait être dit au profit de ce qui est figuré, on s'aperçoit de la réitération d'une même structure visuelle, soit un rectangle blanc contenu dans le cadre en suspension du panneau d'affichage. Il se forme l'illusion d'un volume, celui d'un parallélépipède, d'une boîte dans laquelle on aurait pénétré et dont on apercevrait la profondeur selon les règles géométriques de la perspective. Est-ce cela l'espace liminal duquel se formerait l'image ? Serait-ce un espace assimilable à un entre-deux, entre deux cadres, entre deux surfaces, et que le regard traverse sans même remarquer qu'il a changé de l'un à l'autre tant ils peuvent se confondre ?

Pour *Studiolo* (2008), Perrine Lacroix, en collaboration avec Véronique Vincent, a installé un volume en bois dans la forêt : c'est un cabinet — également une boîte — dans lequel on entre et depuis lequel on contemple la nature alentour. À travers une vitre, les arbres apparaissent. Pourtant, au spectateur attentif, il apparaît autre chose : les arbres que l'on voit depuis ce point de vue n'existent plus, ils ont été coupés. Ce que l'on observe, c'est donc une photographie, prise de ce même point de vue quelques mois plus tôt. Décalage entre une réalité passée et une perception présente. Est-ce donc cela la nature de l'espace liminal menant à l'image, l'écoulement du temps et le changement des choses ? D'un côté, il y aurait cette réalité qui ne cesse de se modifier à chaque seconde, faisant de tout perçue une singularité, faisant de l'enveloppe extérieure un manteau aux milles reflets, et, de l'autre, il y aurait l'image rémanente de l'intériorité, quelque chose qui dure et persiste. Est-ce cela le lieu de l'image ?

Aussi y a-t-il dans le travail de Perrine Lacroix l'utilisation ou la mise en visibilité de différentes structures, boîtes, architectures, se livrant dans un jeu d'ouverture et de fermeture (*Châteaux en Espagne* (2004-2013), *Semi-S* (2009), *Terrain vague*, (2010)), mais toujours dans la conscience d'un décalage : 8° séparent l'enceinte en parpaing de Terrain vague avec les murs de l'espace d'exposition *Buy-Sell*; *Semi-S* est positionné de part et d'autre des murs du Centre d'art de Chelles. Ce décalage paraît alors être la possibilité d'un renversement où l'on ne sait plus exactement s'il s'agit d'intérieur ou d'extérieur, de mur ou de paroi, d'abri ou de sculpture.

Les murs, chez Perrine Lacroix, ne sont pas tant des murs que des portes. Dans *En los aires* (2012), ils se présentent avec une légèreté inattendue et s'ouvrent sur l'espace — *Mur (écroulé)* en briques de mousse — ou avec gravité — *Mur (fracturé)* en briques plâtrières — qui les consacrent



Perrine Lacroix, *Mur (fracturé)*, 2012. 130 briques plâtrières, 20 x 10 x 50 cm

en tant que passage vers un autre lieu que l'espace d'exposition, vers une autre histoire. Outre le fait d'être des installations *in situ*, ils évoquent un incendie survenu en septembre 2011 dans un squat de migrants à Pantin, en banlieue parisienne. Celui-ci a provoqué la mort de Tunisiens et d'Égyptiens, échappés des « printemps arabes » et asphyxiés sans avoir pu retrouver le trou par lequel ils s'étaient faulfilés la veille.

Inviter l'extérieur à l'intérieur, comme dans *In-T* (2009) où des états composent une parcelle de forêt dans un appartement, ou dans *Mon-T* (2009) où de la même manière un monticule de terre est déplacé dans un espace domestique, serait-ce là le défi de l'artiste ? Il n'y aurait donc pas de « je » préétabli, pas d'intériorité fixe et stable, pas de frontière déterminée entre intérieur et extérieur faisant du moi une zone identitaire tenue à l'identique. Au contraire, il semble s'agir de ce « il », de cet événement qui surgit dans l'espace, et qui, dans cette irruption, localise en même temps la chose et l'intensité vécue. Est-ce cela, une image *in situ* ?

Voilà que s'établit une conception de l'image visuelle toute proche de l'image sonore. Contrairement à la vision optique qui repose sur les contours, les dessins, et glisse ainsi à la limite des formes, l'ouïe permet de localiser les sources sonores et la présence des choses dans un périmètre allant du proche au lointain sans qu'une frontière soit nécessairement tracée entre le monde et soi. L'extérieur s'invite *toujours* à l'intérieur, l'intérieur — la voix — se porte *toujours* à l'extérieur.

Des voix. On en entend dans les installations telle que *Terrain vague* (2010) où Razika, une femme algérienne, raconte sa vie d'attente pour un mari qu'elle connaissait à peine. Ou encore dans *Scan p26* (2011) : une page du roman *Un balcon en forêt* de Julien Gracq, posée sur un caisson lumineux, réveille la voix intérieure des lecteurs. Dans la cour de sport de la prison Saint-Paul de Lyon, l'installation sonore *Votre attention s'il vous plaît...* (2012) vient souligner la proximité physique entre deux mondes opposés : celui de l'enfermement et celui du mouvement. Des voix surgissent de la gare voisine, les passages des trains, des trams, ceux

des voitures sur la route et la voix de Simone qui annonce les arrivées et départs. Il y a aussi les titres des œuvres qui font usage de la sonorité des lettres, *Semi-S*, *In-T*, *Mon-T*, et activent la voix du spectateur. Les territoires engagés par le sonore n'ont jamais de délimitation arrêtée, définie, ce sont des vagues qui viennent dissoudre les enceintes figées du visible. Peut-être est-ce pour cela que la voix, chez Perrine Lacroix, prend place au sein des structures : la voix de Razika dans une architecture ouverte de parpaings, la voix de la lecture du roman dans l'espace d'exposition fermé par des panneaux. Voix qui monte depuis un espace, est-ce là un mouvement d'ascension ? Celui de l'image qui se décollerait du réel ? Soulèvement de ce qui résiste à la disparition ?

Si ce qui est vu relève de formes et de sens dans la perspective d'une représentation, si ce qui est vu a tendance donc à se fixer, ce qui est entendu paraît toujours fugace, insaisissable — si ce n'est dans l'instant, évanescence. Sur les deux moniteurs installés dans *Terrain vague*, on aperçoit d'une part Razika et de l'autre un nuage de fumée. Sur ce nuage viennent se déposer les sous-titres correspondant à ses paroles. Incendie. Là où tout objet se consume de la même façon. Là où tout son s'évanouit à l'identique. Ce nuage pourrait être la toile blanche pour le peintre, la feuille vierge de l'écrivain, l'écran cinématographique, le panneau blanc ou la matrice dans laquelle l'image *in situ* est activée. Et pour cause, dans la série *Brumes* (2009), une photographie montre un nuage qui recouvre une montagne et dont la pâleur se confond avec celle de la mer. *Paysage* (2004) est celui des plis du drap blanc du lit d'un mort.

Et dans cette évanescence du sonore gît paradoxalement la certitude de sa persistance. Les bruits du quotidien sont souvent perçus comme anodins, nous n'y portons pas attention, mais pourtant ils pénètrent jusqu'aux tréfonds de nous-mêmes. L'environnement sonore nous habite, les voix se transforment facilement en appels. Ce « il » de la citation de Deleuze, ce « il » de l'événement, c'est le son qui m'emplît. Un appel. L'image.

Exposition art contemporain, Centre Pompidou

Adel Abdessemed

Je suis innocent

Du 3 octobre au 7 janvier 2012, le Centre Pompidou présente la première grande exposition de l'artiste plasticien Adel Abdessemed. Galerie sud - Centre Pompidou, Paris



Dès son apparition sur la scène artistique autour de 2000, l'œuvre d'Adel Abdessemed a été perçue comme une réponse à la situation du monde contemporain avec tous les mouvements convulsifs qui le traversent, utilisant le langage de l'art pour exprimer toute l'énergie et la violence qui les marquent de leur empreinte. Avec les avions tressés de Telle mère tel fils (2008), les carcasses de voitures moulées et cuites au four de Practice ZERO TOLERANCE (2006), les rangs de fil de fer barbelé, ponctués de doubles lames tranchantes et de pointes aiguisées de Wall drawing (2006), l'artiste utilise différents médiums pour capter la rumeur des aléas de l'histoire et les contradictions du monde, et les changer en images puissantes.

Cependant l'œuvre d'Adel Abdessemed est traversée de références à l'art du passé, de Masaccio à Grünewald, des fantasmagories de Goya à l'œuvre de Géricault. L'artiste établit un rapport de continuité avec l'art du passé qui fait partie intégrante du contexte contemporain. Cette relation est illustrée par la présence d'un tableau de Monsu Desiderio, Les Enfers, 1622, prêté par le musée des Beaux-arts de Besançon, qui agit de manière troublante en relation avec l'univers iconographique d'Adel Abdessemed.

(épate + retape) – éthique = pathétique fric = 0

Cette exposition est l'occasion de parcourir la carrière de l'artiste et de présenter des pièces anciennes qui occupent l'espace, mais au sein d'un ensemble total dans lequel les productions nouvelles, souvent monumentales, ont une importance fondamentale. Elle offre une relecture mettant en valeur les multiples dimensions du travail de l'artiste : du pan ornemental et de la stylisation des matériaux, à l'onirisme de son œuvre et son rapport à l'histoire du passé et du présent en tant que témoin actif, plus que réactif, et vivant, plus qu'enfermé dans le privilège de l'art.

Après des études à l'École des beaux-arts d'Alger et à l'École des Beaux-Arts de Lyon dont il sort diplômé en 1998, Adel Abdessemed émerge rapidement sur la scène internationale. Depuis sa première exposition personnelle à la galerie Pecci à Milan en 2001, il a été montré notamment au musée d'art moderne et contemporain de Genève (Le citron et le lait, 2004), à PS1 / Contemporary Art Center, New York (Dead or Alive, 2007), au San Francisco Art Institute (Don't trust me, 2008), au Magasin – Centre national d'art contemporain de Grenoble (Drawing for Human Park, 2009), à la Galerie David Zwirner à New York (RIO, 2009; Who's afraid of the big bad wolf, 2012), à Parasol Unit Foundation for Contemporary Art à Londres (Silent warriors, 2010), à la Dvir Gallery à Tel Aviv (Adel Abdessemed : NU, 2011).

* sachant que épate et retape sont les facteurs variables constituant les composants du « fétichisme » fric/bling. ■

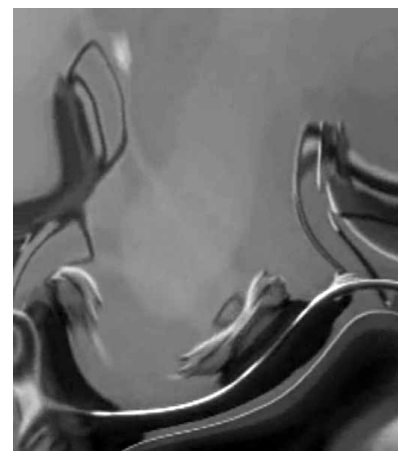
PHP

L'œuvre d'Adel Abdessemed figure dans d'importantes collections internationales, parmi lesquelles celle du Centre Pompidou à Paris, du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du Musée d'Israël à Jérusalem, du Musée d'art moderne et contemporain de Genève et de la Fondation François Pinault à Venise.

L'artiste est représenté par la galerie David Zwirner (New York) ainsi que par la galerie Dvir (Tel Aviv).

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, CONSERVATEUR, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

ALICE POPIEUL



L'APESANTEUR DU DIRE

YANN RICORDEL

Les hommes, ça vit sur une droite. Et les femmes, vous vivez dans des bulles, je ne sais pas, des petites bulles, ou vous devez passer de l'une à l'autre, ou il doit y avoir des intersections... Ça doit être des petites bulles de temps, j'imagine... Et nous les hommes on vit sur une droite, une seule ligne, on vit pour mourir. [...] Une âme c'est une manière de négocier au quotidien avec la question de l'Être. Je ne dis pas que ça vous est inaccessible, je dis que je négocie au putain de quotidien avec la question de l'Être.

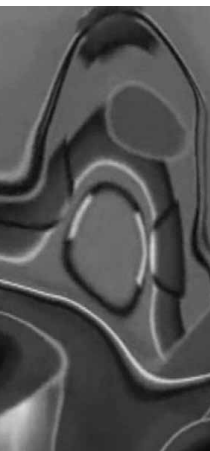
Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric) dans *Rois et Reine* (2004) de Arnaud Desplechin.



« **P**OPIEUL », pour les anglo-saxons, ça peut ressembler, on peut l'imaginer, à *people* — en anglais : « les gens ». Et effectivement dans son travail vidéographique d'autofilmage (*les Utopoppies* : l'influence de Pierrick Sorin est pleinement assumée), l'artiste s'adresse génériquement, par le biais d'Internet, à « des gens », et ce à travers son avatar Eleonore Poppy (« Poppy », un prénom anglo-saxon relativement courant signifiant « coquelicot », qu'on peut rapprocher de *pop*, à la fois verbe (*to pop*, « éclater, éclore »), et abréviation de l'adjectif *popular*, partageant avec *people* la racine latine *populus*, « le peuple ».) Comme elle le dit savamment elle-même, elle « interroge les questionnements de notre temps et propose une vision singulière du regard synchronique de [ses] contemporains. » « Interroger des questionnements », ça n'est sans doute pas une mince affaire. Ça peut même ressembler à un truisme. Mais que peut-on faire d'autre que, donc, d'« interroger » les dits « questionnements » ? À l'ère de l'imprédictible et de la grande indétermination, toute question devient aporétique, toute question en appelle une autre, en une concaténation qui paraît sans fin. Alors que tout un chacun est occupé par les problèmes souvent triviaux du quotidien, Alice Popieul prend le temps, gonfle des bulles de temps consacrées à la question dont découlent toutes les autres : celle de l'être. Pour faire mentir Ismaël Vuillard, elle aussi « négocie au putain de quotidien avec la question de l'Être »...

Ma pensée de l'art vidéo et de son histoire s'origine, comme cela s'est exprimé dans la soirée « Television » du cycle *Images Mobiles* organisé au Centre de Création Contemporaine à Tours en 2004, ou encore lors de ma programmation *Vous n'êtes pas devant la télévision*, au CCC également, en 2008, dans le double mouvement de sa consubstantialité matérielle au télévisuel et à son opposition dialectique à ce dernier. Le galeriste new-yorkais Howard Wise, futur fondateur d'Electronic Arts Intermix, à travers notamment son exposition *TV as a Creative Medium* (1969), aborde la télévision autant comme objet « lumino-cinétique » que comme transmetteur de messages audiovisuels. Le ton exagérément prophétique adopté par Howard Wise dans l'introduction de la brochure présentant l'événement nous rappelle que l'idée d'une « utopie télévisuelle », dans laquelle la télévision serait un moyen d'universalisation culturelle, est à l'époque présente dans les esprits : « *la machine est obsolète. Les magazines, les livres, les journaux et autres publications faisant usage du mot écrit tel que nous l'avons connu sont menacés. La relation entre nations, classes, générations et individus est profondément affectée. L'éducation va être révolutionnée, les écoles transformées, si ce n'est éliminées (pourquoi interrompre l'éducation de votre enfant pour l'envoyer à l'école?). La télévision est à l'origine [...] de tous ces changements.* »

L'un des grands chantres de cette idée, l'auteur du mythe *Expanded Cinema* (1970) Gene



Youngblood, a dû à l'aube des années 1980 constater l'échec de cette utopie, du fait que la télévision soit un média unilatéral, ou comme l'écrit l'auteur « centralisé et univoque » : « par « mode de grande diffusion », j'entends l'industrialisation de la culture. Ce mode est moins lié à un média particulier qu'à une idéologie, une logique et un principe propre à l'industrie : celui de la concentration de la production, de la standardisation et de la distribution de masse, et en somme de l'universalisation, appliquées au domaine de la culture. Ces standards de diffusion, plus aisément repérables dans le domaine de la télévision, jouent aussi dans tous les autres procès de communication de masse centralisés et univoques, indépendamment des médias qui les véhiculent. Et c'est en fait une idéologie, cette logique, ce principe même qui est le média. »¹ Ainsi le *vulgus pecum* amené à s'exprimer dans un sujet de journal télévisé, censé porter la *vox populi*, n'est-il présenté que comme le produit de données sociales et biographiques interchangeableables, son « Je » n'a que peu de valeur, ou d'autorité. De son ouvrage *La vie matérielle* (1987), Marguerite Duras définit ainsi le projet : « prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole, ne m'attarder sur rien de particulier. C'est impossible à faire, sortir du sens, aller nulle part, ne faire que parler sans partir d'un point donné de connaissance ou d'ignorance et arriver au hasard, dans la cohue des paroles. » Et l'auteure de conclure : « donc ce livre dont j'aurais voulu qu'il soit comme une autoroute en question,

qui aurait dû aller partout en même temps, il restera un livre qui veut aller partout et qui ne va que dans un seul endroit à la fois et qui reviendra et qui repartira encore, comme tout le monde, comme tous les livres à moins de se taire mais ça, cela ne s'écrit pas. »

La télévision fait précisément ce que ne peut le livre : par le jeu de la multiplicité de ses canaux et du *zapping*, elle ne va nulle part, tourne en rond, vide de sens car de sens, elle n'en a pas besoin ; ce qu'il lui faut, son aliment vital, c'est le contenu. Quel qu'il soit. Pour paraphraser Guy Debord, à la télévision « tout ce qui est bon apparaît, tout ce qui apparaît est bon » — « bon » non pas au sens moral, car de la morale la télévision n'a cure, mais dans le sens vénal de ce qui est « bon à prendre ». En ce sens, le cinéma « joue » contre la télévision, car il permet encore — mais pour combien de temps ? — à des auteurs de s'exprimer : c'est tout le propos de la fameuse *Politique des auteurs* défendue par l'équipe de la grande époque des Cahiers du cinéma (qui n'est cependant pas univoque : je préfère lire Godard défendant Bergman que Truffaut défendant le *Ali Baba* du médiocre Jacques Becker, n'hésitant pas à qualifier un comédien aussi prévisible que Fernandel de « monument » !)

Qui peut dire « Je » dans la société de l'information globalisée ? Il y a un individu qui dans notre société dit authentiquement « Je » : c'est l'auteur, à l'encontre de ceux qui prophétisèrent

sa mort. Est auteur celui qui se sent *autorisé*. On peut tacitement s'autoriser — dans le sens de « se recommander de » — d'une structure *autoritaire* (classe politique, université, etc.). En art au sens large, c'est l'artiste lui-même, et personne d'autre, qui peut à un stade de recherches articulées à une pratique, pressentir ses propositions comme valides vis-à-vis du contexte artistique présent, mais aussi de son histoire plus ou moins récente. Alors il s'autorise. Il peut dire : « je suis auteur, je suis tel. » Mais attention. Alice Popieul ne veut pas être, d'autorité, une artiste. « Si je m'étais dit : “je vais faire de l'art”, je n'aurais pas fait ce que j'ai fait. Ou “je vais écrire”, ça m'aurait coupé toutes mes envies, c'est une manière de s'éloigner de ce qu'on croit être de l'art, de ce qu'on croit devoir faire pour faire de l'art. Quand j'anime des ateliers d'écriture il faut toujours que j'explique qu'il ne faut pas singer ce qu'on croit être de la poésie », affirme-t-elle. Faire de l'art par inadvertance. Être auteur sans s'en soucier plus que cela. Pour rire, peut-être ? Alice affirme par ailleurs : « je me vois bien pratiquer un jour une forme d'humour expérimental, ou “humour à bide”. J'ai une grande admiration pour les gens qui font rire. Quelques humoristes de talent figurent dans les premières places de mon Panthéon personnel. »

Dans ce panthéon figurent François Rollin, Andy Kaufman. François Rollin se pare d'un sérieux professoral pour parler de choses dérisoires. Le *stand-up comedian* Andy Kaufman pratiquait un humour absurde pour ne pas dire grotesque, se dédoublant à l'occasion pour

Alice Popieul, captures vidéos, 2012-2013



incarner son personnage Tony Clifton (même jeu de dédoublement chez Eleonore Poppy/ Alice Popieul...) On pourrait également évoquer Lenny Bruce qui avec la complicité du public moquait les travers d'une Amérique puritaine. Tous s'affranchissent de l'autorité pour questionner le quotidien jusque dans son menu détail, ils ne demandent pas autre chose que : « pourquoi est-ce ainsi et pas autrement ? » Et de fait Alice Popieul se pose, et nous pose, beaucoup de questions. Pourquoi (se) poser des questions ? Je dirai : pour trouver, à l'heure du brouhaha général où chacun revendique son droit à la parole, de la circulation globalisée d'idées de seconde main, sa propre voix.

Mais lisons Blanchot : « je pense à cette affirmation d'Appolon, lorsque, par la bouche du poète Bacchylide, il dit à Admète : "Tu n'es qu'un mortel ; aussi ton esprit doit-il nourrir deux pensées à la fois." Donc parler plusieurs paroles en une simultanéité de langage. [...] Parler, c'est toujours mettre dans son jeu une duplicité essentielle dont on tire parti – c'est l'ambiguïté, c'est l'indécision du Oui ou du Non – en prétendant la réduire par les règles de la logique. »² Donc, même seul, on est deux. Et Alice est précisément dans la situation d'un double dialogue en suspend : un dialogue avec elle-même, et celui, différé, avec le regardeur. De fait, en cherchant, elle se cherche – mais n'a certainement aucune réponse définitive à livrer. Écoutons, cette fois, Derrida : « Si l'indication ne s'ajoute pas à l'expression qui ne s'ajoute pas au sens, on peut cependant parler à leur sujet

de "supplément" originare : leur addition vient suppléer un manque, une non-présence à soi originare. Et si l'indication, par exemple l'écriture au sens courant, doit nécessairement "s'ajouter" à la parole pour achever la constitution de l'objet idéal, si la parole devait "s'ajouter" à l'identité pensée de l'objet, c'est que la "présence" du sens et de la parole avait déjà commencé à se manquer à elle-même. »³

En regardant et en écoutant Alice Popieul, on voit et on entend de la pensée en train de se faire dans une voix intimement liée au corps, et un individu en train de se construire. Quelqu'un qui parle, qui articule de la pensée, ce n'est pas une pelote qui se dévide, au contraire : c'est un individu en train de se construire. De se construire et de nous instruire ; ce que nous propose Alice Popieul, le jeu auquel elle nous convie, c'est une sorte de *Potlatch débordien* : un don qui appelle un contre-don, l'offrande d'une pensée qui demande à être pensée à son tour. Soit les mots passent dans l'air et font « pop » dans le vide abyssal du *World Wide Web*, soit ils ne tombent pas dans l'oreille d'un sourd. À bon entendeur, salut.

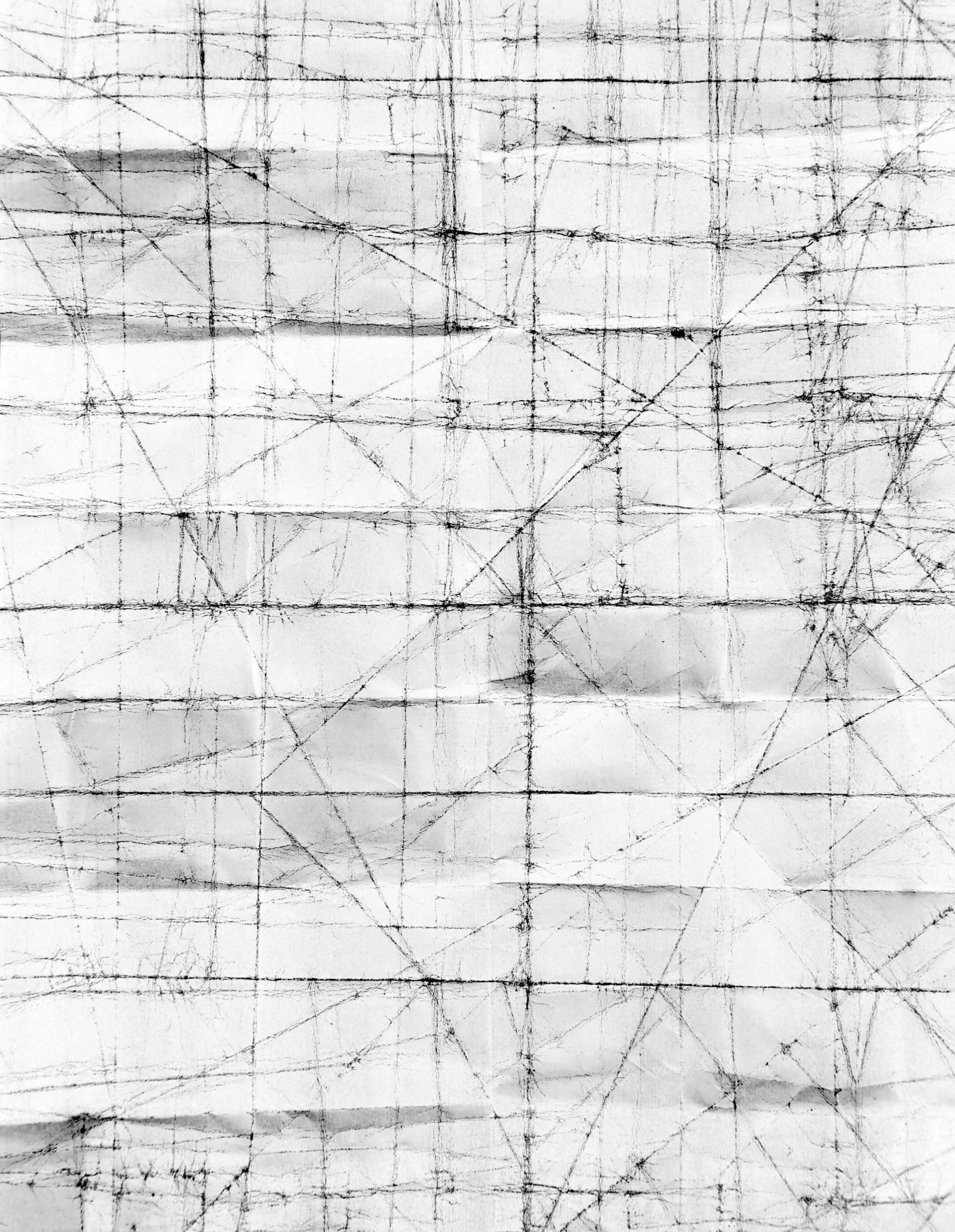
<http://www.dailymotion.com/Eleonore-poppy>

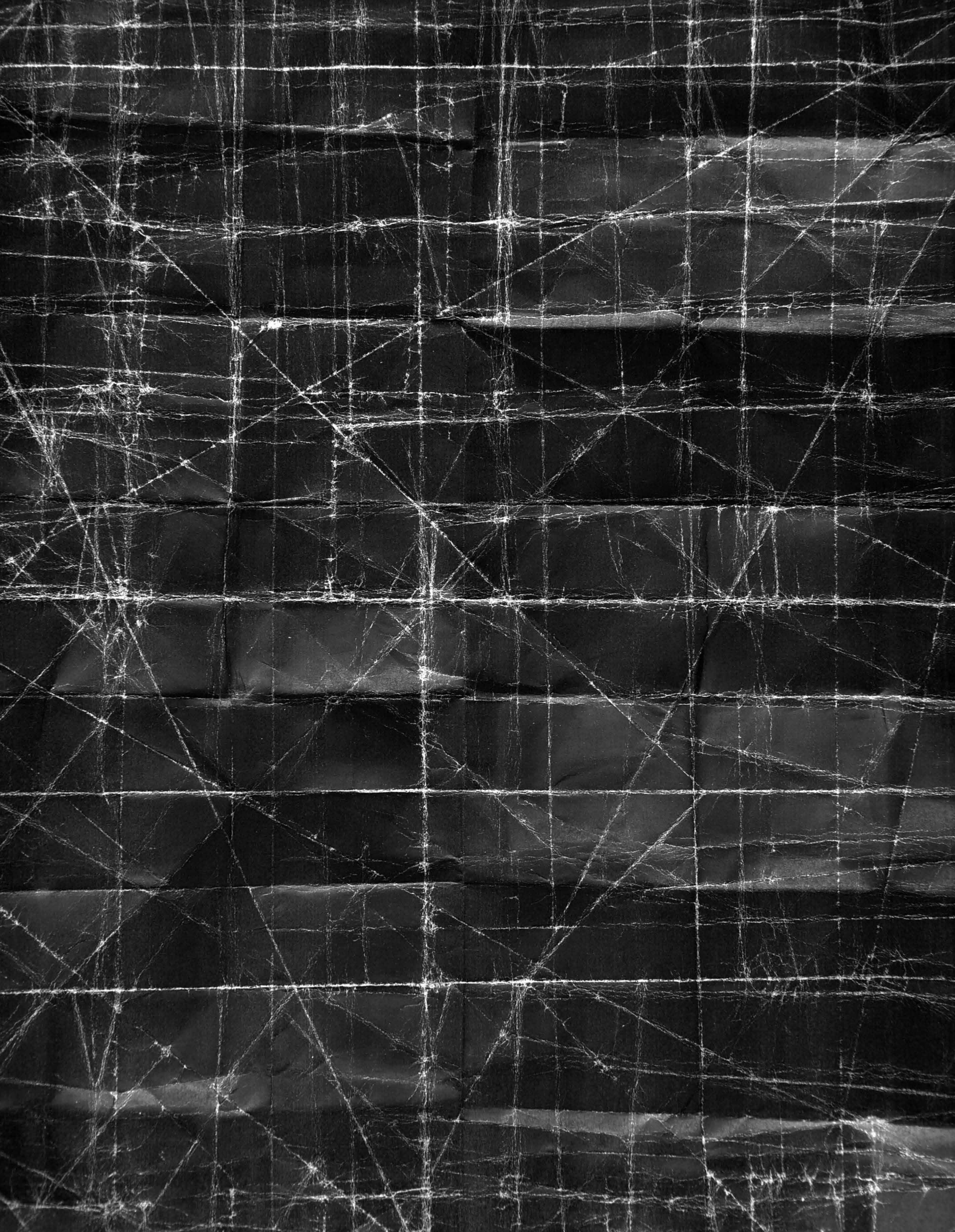
<http://popieul.blogspot.fr/>

1. Gene Youngblood, « Vidéo et utopie », *Communications*, n° 48, 1988, p. 173.

2. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 113.

3. Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 97.





ENTRETIEN AVEC ODILE AZAGURY



Photo DR

Le Centre chorégraphique national de Tours, dirigé par Thomas Lebrun, accueille et accompagne des artistes dans leur travail de création dans le cadre de l'accueil-studio, dispositif défini par le ministère de la Culture et de la Communication. Grâce à ce cadre d'accueil et de coproduction, les artistes aidés par le CCNT peuvent élaborer dans des conditions optimales leur nouvelle création. Du lundi 7 au mercredi 23 janvier 2013, le Centre chorégraphique a accueilli Odile Azagury de la compagnie des Clandestins autour de son nouveau projet *Femmes de sang*, un duo de femmes porté par Alexandra Naudet et Delphine Pluvinage. C'est à partir de la robe rouge du solo *Anna*, pièce présentée en 2002 au Centre chorégraphique, qu'Odile Azagury a imaginé cette nouvelle pièce, inspirée par les couleurs rouge et blanche. Cette création sera présentée en novembre prochain au Centre chorégraphique, dans le cadre de la saison 2013/2014.

Nadia Chevalérias : Pouvez-vous revenir sur votre première aventure chorégraphique ?

Odile Azagury : Ma première aventure chorégraphique, c'était dans les années 70/71 avec Catherine Atlani, qui dirigeait les Ballets de la Cité. C'était une femme très « expressionniste », qui travaillait beaucoup à partir des sentiments, des émotions... Je pense que j'ai aimé cette femme parce qu'elle correspondait au tempérament que j'avais à l'époque. C'est là que j'ai rencontré Anne-Marie Reynaud. On était une équipe assez importante. Nous avons beaucoup travaillé dans les CCAS qui étaient les villages de vacances d'EDF-GDF. On a aussi fait beaucoup d'animations dans les rues, dans les

supermarchés. On sortait déjà des théâtres à ce moment-là.

Et votre expérience auprès de Carolyn Carlson ?

Carolyn Carlson est arrivée à Paris sur l'invitation de Rolf Liebermann, alors administrateur de l'Opéra. On l'avait repérée car elle donnait des cours rue du Bac. La volonté de Rolf Liebermann était qu'elle fonde un groupe de recherche avec les danseurs classiques au sein même de l'Opéra. Mais cela ne s'est pas fait pour plusieurs raisons. C'est donc dans ces circonstances-là que nous avons été engagés. On était à peu près une quinzaine. On est resté cinq ans avec elle. Pendant ces cinq années, on a beaucoup travaillé sur des créations personnelles qu'elle intégrait à ses propres créations. Elle nous sollicitait aussi beaucoup sur la composition, tout en restant la chorégraphe. Et on travaillait très souvent à partir de l'improvisation. Et puis, quand Caroline a quitté Paris pour aller à Venise, avec Anne-Marie Reynaud et Fritz Reinhart, on a créé Le Four Solaire. Cette expérience auprès de Caroline et aussi auprès de Catherine a façonné, c'est sûr, mon histoire de danse.

Cette expérience collective du Four Solaire a marqué votre parcours mais a été également importante dans l'histoire même de la danse...

Oui, c'est quinze ans d'histoire de danse avec l'apparition d'un premier café théâtre dansé au Théâtre de la Gaîté Montparnasse. C'est là où nous avons montré avec Anne-Marie notre premier duo. Et puis ensuite, on a enchaîné pleins



Photo DR

de créations. On a dansé dans plein d'endroits. On a œuvré un peu partout. C'est là que j'ai commencé à travailler dans les prisons, au moment où Badinter nous avait sollicitées avec Dominique Petit pour aller à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis. Ensuite, quand Anne-Marie s'est installée au Centre chorégraphique de Nevers, je ne l'ai pas suivie. Elle n'avait plus à ce moment-là la volonté d'être chorégraphe et de signer l'écriture de ses ballets. Ce qui m'intéressait moi c'était de continuer cette idée du collectif. À ce moment-là, j'ai créé *Tous en Seine*.

C'est un projet incroyable. Comment cette idée vous est-elle venue ?

Ça m'est venu parce que j'étais très en colère ! À ce moment-là, le réseau de la diffusion était déjà étranglé et j'en avais marre que l'on ne soit jamais programmé dans les théâtres. Vivant à Paris, étant fille d'architecte, j'étais assez sensible aux bateaux-mouches qui participaient d'une certaine manière à faire découvrir la ville autrement. Je me suis dit : si on met le public sur les bateaux-mouches, on est dans la situation exacte de la danse, qui naît et meurt à l'instant même où elle se propose. Si on inscrit des danses, des signatures de chorégraphes tout le long de ce parcours qui longe 17 km de berge, ça peut être vraiment magnifique. Je me suis donc attelé à ce projet-là. On était peu à le monter. J'ai obtenu toutes les autorisations

en ne recevant pas d'argent - sauf du directeur des bateaux-mouches qui nous avait proposés de nous donner toute la recette. La deuxième année, on l'a refait. On a eu des subventions de la Ville de Paris et du ministère de la Culture avec une subvention exceptionnelle. Là, on avait utilisé un gros bateau-mouche. La troisième année, il y a eu une grève des bateliers et le projet a capoté.

C'est à ce moment-là que vous êtes partie pour Poitiers et que vous avez créé votre propre compagnie les Clandestins ?

Oui, à Poitiers j'ai retrouvé des gens que je connaissais de Colombes et aussi des programmateurs communistes avec qui on avait travaillé à l'époque. J'ai en effet créé ma propre compagnie les Clandestins et puis j'ai continué à travailler sur des créations professionnelles où j'essayais toujours d'inviter des amateurs. Sur cinq ou six créations, il y a eu comme ça un engagement de gens, je dirais « ordinaires », qui, moi, me bouleversaient dans le corps parce qu'ils n'étaient justement pas « formatés », parce qu'ils étaient dans une émotion directe. C'était assez étonnant. Ce qui me plaît avec les amateurs c'est que lorsque l'on travaille avec eux et qu'ils décrochent, c'est parce que quelque part il y a un travail de transmission que l'on n'a pas su faire passer. Je pense que ce travail-là relève de l'humain. Et c'est ce qui me plaît.

N.C : Qu'est-ce qui vous motive dans l'acte de création ?

Ce qui me comble le plus quand je convoque une équipe d'artistes autour d'un projet de création, c'est l'échange, le partage des idées, la complicité qui se crée et le constat que le sens de la création est portée par nous tous. Je reste à la direction artistique, mais j'ai besoin de m'entourer d'auteurs interprètes pour que cette création reste le reflet d'une communauté qui converse intelligemment. En général, les sujets que j'aborde en création sont la plupart du temps liés à la question des hommes (dans le sens d'humanité) et de leur comportement vis-à-vis des autres. Je parle donc d'amour, d'abandon, de barbarie, de peur, d'engagement, de haine. J'aime voir apparaître du sens dans la danse de chacun, c'est aussi pour cela que j'aime travailler avec des danseurs amateurs, car comme je le disais ils me touchent, et surtout quand le feeling ne passe plus, ils me renvoient à la question : « comment me faire comprendre par tous ». Pour moi, l'art est poétique et politique. Nous portons une parole publique et donc responsable, on ne peut pas dire tout et n'importe quoi. L'utopie du collectif dans lequel j'ai toujours travaillé est politique, je revendique les différences et les conflits et ce n'est que dans un collectif que les échanges d'idées se font avec une certaine passion et une certaine violence.

Comment est née *Femmes de sang*, cette nouvelle pièce pour laquelle vous êtes reçue ici en accueil-studio ?

Ce duo est la continuité d'une pièce que j'ai créée en 2002, qui s'appelle *Anna*. Un duo que j'avais travaillé avec le musicien Jean-François Pavvros, qui est lié à une histoire personnelle et en même temps à celle de Frida Kahlo. J'ai perdu dans un accident de voiture très violent une amie danseuse et pour Frida il y a aussi cette histoire d'accident qui a été terrible et qui a bouleversé sa vie. Ce qui était un point commun. Dans cet accident, Anna est décédée et j'ai eu besoin d'en parler. Lorsque j'ai parlé de ce projet-là à ma costumière, elle a une idée incroyable de créer cette robe de 5 m de diamètre, qui est une flaque de sang en fait. Avec *Anna*, j'ai dit des choses mais j'avais besoin d'y revenir, de reconvoquer cette robe mais peut-être autrement. Pas sans Anna, parce qu'elle est là tout le temps, elle rôde autour de nous, mais en tout cas j'avais deux robes et ça m'intéressait de transmettre quelque chose à partir de ces deux matériaux et ensemble.

On sent que cette robe déclenche des chemins chorégraphiques particuliers pour les interprètes et qu'elle est un partenaire difficile à apprivoiser...

Oui elle contraint les corps. Les robes sont lourdes. Il faut effectivement apprendre à les gérer. Alexandra Naudet et Delphine Pluvinage ont donc dû les expérimenter. Je les ai aidées. Et puis, après il y a aussi une histoire d'espace, de confrontation et de gémellité avec ces robes. L'histoire de *Femmes de sang* c'est quand même l'histoire d'une seule femme, avec une lecture qui se dédouble. Parfois cette femme est somptueuse, parfois elle est horrible, en colère ou en révolte, dans la peine, dans la mort... Mais on a toujours affaire à la même femme finalement. Pour moi, ce ne sont pas deux femmes différentes.

Cette création s'est aussi engagée à partir de deux couleurs qui vous inspirent : le rouge et le blanc. Qu'évoquent pour vous ces couleurs ?

Le rouge, c'est parce que ce projet de femmes est très organique, très dans le ventre. Il y a de la colère, une peine immense, et en même temps il y a de la vie, il y a du sang qui coule mais qui coule avec cette espèce de puissance et de force qu'a le sang. J'ai pris le blanc en opposition mais pour l'instant je ne sais pas comment l'utiliser. Peut-être que le blanc sera pour les lumières ou utilisé dans la danse pour faire jaillir une danse suspendue, mystérieuse, un peu translucide. Mais je ne vois pas de blanc sur nos corps. Je

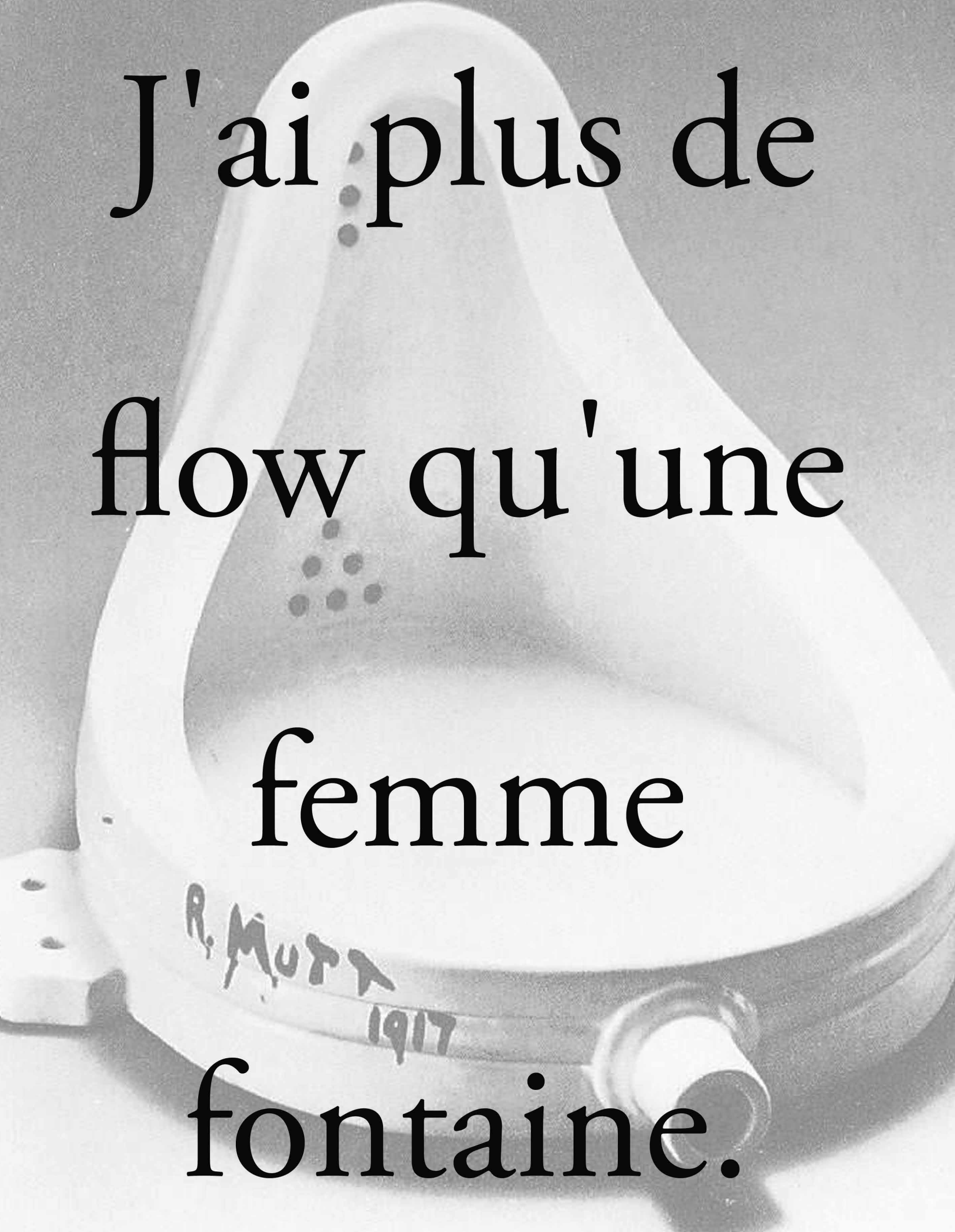
pense que le rouge et le noir sont plus justes pour ce qui est des costumes.

Vous dites que, pour cette pièce, vous êtes revenue à l'écriture. Est-ce que ceci serait lié à votre rencontre avec Thomas Lebrun et à votre expérience au sein de *La jeune fille et la mort* ?

Oui, la façon que Thomas Lebrun a de passer de l'écriture quasiment instantanée à la transmission m'a donnée une véritable envie de chorégrapier, même si sur d'autres créations, je reviendrai au collectif. Thomas est quelqu'un qui compose tout, au millimètre près. Il aime ses interprètes et c'est dans cette formidable confiance qu'il remet entre nos corps ses paroles de danse. Grâce à lui, je me suis rendue compte que, lorsque tu proposes une écriture à des artistes, tu leur laisses aussi un chemin de liberté qui est très grand. Parce qu'ils n'ont qu'à s'appuyer sur cette écriture et après en en parlant avec toi et en travaillant, le sens advient. Cela m'a donc intéressé de me remettre à composer.

Cela fait près de 40 ans que vous dansez, chorégraphiez, agissez pour la danse. Quel regard portez-vous sur la danse aujourd'hui ?

Quelque chose au niveau du sens s'est perdu. On revient un peu au divertissement. C'est comme si on n'avait plus rien à dire alors qu'en fait le monde ne va pas bien. Il y a quelque chose d'essentiel qui ne se dit plus sur les plateaux. C'est pour cela que j'ai aimé rencontrer Thomas. Il dit des choses à travers *La jeune fille et la mort*, en tout cas moi ça m'a raconté beaucoup de choses, et en même temps il a une vraie rigueur dans l'écriture et une exigence esthétique aussi. C'est pour moi un jeune chorégraphe qui a beaucoup de choses à dire. Je suis aussi très touchée par Nadj, mais ce n'est pas un jeune chorégraphe ! Il n'y a pas beaucoup de chorégraphes d'aujourd'hui qui m'emmènent. Je trouve que l'on est un peu dans le vide, mais c'est peut-être important d'être dans le vide pour qu'à un moment quelque chose puisse resurgir. Jusqu'à présent on a été très gâtés. Là, on va l'être de moins en moins, le réseau de la diffusion se resserre. Les contraintes financières pour les programmeurs sont importantes : le coût du fauteuil, ça existe. Les droits sont lourds, les charges sociales sont lourdes. Ce qui nous amène à faire souvent des solos, des duos, alors que l'on aimerait bien faire des pièces de groupe avec 10 ou 12 personnes sur scène. Mais cela signifierait des contrats de cession trop énormes. Du coup les programmations sont toutes un peu pareilles.



J'ai plus de
flow qu'une
femme
fontaine.

R. MURRAY
1917

Safia Bahmed-Schwartz,
Jean de la fontaine, 2012.
Photomontage texte (Booba)
+ image (Duchamp),
20,5 sur 26,5 cm

Safia Bahmed-Schwartz est née en 1986 à Strasbourg. Elle pratique l'équitation et les concours de mini-miss jusqu'à ses 8 ans, âge auquel sa famille déménage à Paris pour des raisons professionnelles. En 2001, au cours de vacances familiales au Mexique, elle et ses parents sont kidnappés par un groupe armé. Elle seule est relâchée, en échange de la libération de plusieurs membres d'un cartel qui sont alors détenus aux États-Unis. (On ne sait toujours pas ce que sont devenus ses parents.) Au cours de sa détention, elle recueille auprès d'autres captifs recettes, conseils de beauté et témoignages. Elle les rassemblera dans un ouvrage qui sera publié sous un nom d'emprunt et récompensé en 2005 du prix W. Eugene Smith. À Paris, Safia suit des cours à l'Institut Marangoni et se passionne pour la mode. Parallèlement, elle continue son travail sur les cartels et les armes. Elle réalise en 2006 un film intitulé « art/drogues/armes/apocalypse » dans lequel on la voit utiliser une centaine d'armes à feu collectées à Paris et sa banlieue. À la suite du tournage, elle réutilise cette collection pour en faire une sculpture : Sans titre (art/drogues/armes/mode). D'abord présentée à Paris, cette pièce sera ensuite exposée à Oslo, où l'artiste réside durant l'été 2007. Elle parcourt ensuite l'Europe et expose principalement à Berlin et Kiev. Elle y développe des liens avec le monde de l'édition. Safia disparaît en 2009 pour des raisons qui n'ont jamais été révélées. Elle réapparaît en 2010 et montre une importante production artistique à Miami, Marrakech, Dubaï et Londres. C'est à Londres que des militants d'extrême droite détruisent une partie de ses œuvres. La communauté artistique londonienne s'en indignent alors. Suite à la médiatisation de cet événement, elle est contactée par un couple qui se fait passer pour ses parents. Le choc émotionnel entraîné par cette imposture l'amène à reprendre son vrai nom malgré les risques et à créer les éditions Bahmed et Schwartz en hommage à ses parents. De 2009 à 2012, la rumeur lui attribue des relations épisodiques avec de nombreuses célébrités, hommes et femmes. De ces rumeurs, Safia amorce le chantier artistique Fake lovers, qu'elle réalise par le biais de différents supports (photographies, installations, films). En 2011, elle écrit et publie un ouvrage, Apprenons à lire, qui inaugure une nouvelle approche de l'édition : « *Bahmed et Schwartz n'est pas une simple maison d'édition : c'est un label, un coucher de soleil à Miami, une écurie de pur sang, un éventail d'émotions...* ». Aujourd'hui, Safia poursuit son œuvre artistique et réalise des films, des clips, et elle édite et produit de jeunes artistes sous son label Bahmed et Schwartz.

LA BIOTECHTONIQUE CONSTRUCTIVE

DAVID GÉ BARTOLI

Les formes s'achèvent. Les matières, jamais. La matière est le schème des rêves indéfinis.

Gaston Bachelard

DANS LA TRAJECTOIRE des déformations de la matière, une « construction » est un accident de parcours. La poussée constructive est ici un faire-avec, entendu comme processus dynamique de relais et de relance. Ou, quand faire — biotechtoniquement — avec, c'est faire — spatio-temporellement — avec les états de la matière, c'est être pris dans les enjeux de la matière. C'est donc, essentiellement et littéralement, entreprendre : se prendre au jeu de l'entre. On peut dire de la biotechtonique qu'elle produit des entre constructifs et non des constructions d'antré. Elle est force de propositions multitectioniques et non proposition de formes architecturales.

La biotechtonique est donc la conjonction ou la combinaison de trois termes : 1) bio : la vie comme poussée et survivance de traces qui persistent dans un même mouvement ; 2) technique : la technique comme articulation sous-jacente qui ouvre la matière, comme rythme énigmatique de la formation des formes ; 3) tectonique : la tectonique des plaques comme déformations, entre-plies, sursauts. La composante des trois permettant ainsi une multiplicité de passages, une épreuve de l'intermédiaire. La biotechtonique est un art de l'intermédiaire, de l'entre, c'est-à-dire une technique des déformations ou, si l'on veut, une technique qui ouvre à l'infini des matières en devenir. Il ne s'agit pas de bâtir, suivant un plan et une planification déterminés (tracé et déroulement des travaux), avec des matériaux divers. Il s'agit de faire de façon à ce que chaque élément mis en œuvre dans ce processus d'intempestivité constructive soit moteur, à ce qu'il soit porteur d'une vision de l'émergence où rien ne prédomine, ne se fige, ne dure. Ainsi, la matière, le biotechte (l'entrepreneur d'une biotechtonique constructive) et le biotechteur (le preneur et reprenneur d'une biotechtonique constructive), le paysage et tout ce qui concourt à la dynamique d'un tel mouvement de transformation, sont de l'intermédiaire. Le traitement de la matière peut être empirique, pratique, technique, pourvu qu'il active et développe tout le sensible et tous les sens de l'intermédiaire (artistique, physique, philosophique, social, politique...). Il s'apparente

à un échauffement musculaire, avec ses étirements, ses foulées, ses massages, favorisant au mieux les forces, les poussées, les déformations de la matière. Et dans ce parcours du traitement de la matière, peut-être, apparaîtra-t-il un « jet » constructif, la germination d'un lieu de vie.

C'est pourquoi la biotechtonique constructive est une épreuve, une expérience sur et avec la matière. Elle est le lieu du corps et de l'imaginaire que porte toute matière. Elle est ce corps mouvant qui s'étend avec infinité et affinité, en s'articulant avec la psychè, cette étendue qui touche les corps dans leur intervalle. Dans cette épreuve, le corps et la psychè ne font ni une ni deux, ils se font la belle. Sa beauté tient dans l'habiter. La surprise de la biotechtonique constructive, c'est l'habiter : un quelque chose se trame sans que l'on sache quoi exactement, une ambiance se dévoile, une occasion se présente. Avec la biotechtonique constructive, l'habiter retrouve du mouvement, mais un mouvement sans mobile. Elle n'est pas une application formelle des règles et canons architecturaux en vue d'une construction. Elle ne nous oblige pas à employer des techniques infaillibles de constructions architecturales. La biotechtonique constructive s'emploie à nous travailler comme on la travaille, d'une façon énigmatique, c'est pourquoi elle se laisse aller jusqu'au point de rupture, jusqu'au seuil critique. Elle est ce point de bascule qui ouvre la marche : elle est ce pas, ce seuil qui se déplace sous et avec nos pas, nos passages.

La biotechtonique constructive n'a donc pas pour but de proposer des solutions à des problèmes liés à l'architecture et à ses contraintes (comme elle est la plupart du temps envisagée, même dans les projets utopiques ou contre-utopiques des années 60 et 70), elle génère de la matière une multiplicité tectonique qui ouvre des devenirs, ce en quoi elle est constructive. Elle libère des forces de vie. De la biotechtonique constructive peuvent émerger des lieux de vie accidentels, évolutifs, aléatoires : des Biotechtones. Elles accueillent en-soi et en elles la vie : elles sont un lieu de vie vivant. Autrement dit, toutes les Biotechtones sont des excentricités vivantes, elles accompagnent l'excès de vie : se développent dans la tournure (les tournolements

et les entours de la matière) une activité biotique constante et un biotope en perpétuelle évolution. Cet excès ne peut être d'aucune manière contenu dans un écosystème donné. Les Biotechtones dépassent les bornes, les limites. C'est pourquoi elles ont une allure hors-norme et dégagent une ambiance qui enivre les saisons, les rêves, les continents. Elles nous font aller à la dérive, elles nous indiquent, à chaque pas de porte, « l'entrée en démesure ». Entrons alors dans l'univers de **Christophe Lalanne** et de ses Biotechtones.

Les *Biotechtones* n'ont pas à proprement parler des qualités mais des tendances, des propensions à, des lignes de fuite engageant une constructivité 6-M : Malléable - Mobile - Muante - Mutuelle - Mineure - Militante.

Malléable

- pas d'iconologie ni de typologie de l'habitat prédéfinies
- pas de principes constructifs déterminés
- pas de structures stables ni de fonctions précises de l'habitat

La matière-membrane est un tissu organique de type filtre-éponge qui provoque de multiples variations tectoniques. Si poteaux ou murs il y a, à court ou à moyen terme, ils ne sont ni porteurs, ni correcteurs mais accompagnateurs des forces biotechtoniques. Donc pas d'omniprésence d'ossature structurelle ou de structures porteuses (système poteaux-poutres ou murs porteurs). Il s'agit ici de ne pas opter pour des solutions tout aussi rigides ou inertes en soi, par nature, comme le système d'armatures ou de résilles (en métal, en alliage...) sur lesquelles on plaque un matériau quelconque (par exemple les tentatives de F. Kiesler), ou encore des structures en coque plus ou moins légère ou plus ou moins rigide (en plastique, résine ou autres matières synthétiques, ou les structures et toiles gonflables, entre autres).

Mobile

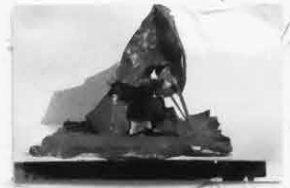
- mobilité spatio-temporelle : l'espace et le temps font cause commune dans la dynamique constructive en se déployant librement, sans direction ni finalité, sans vecteur programmé ou projet déterminé ; il s'agit d'une mobilité déviante, à l'écart

Observation

Etat des fragments de bois
 observés - pour l'instant
 l'observateur



matériau - bois - bois
 - Sable -



un débris peut-être pour être fait
 d'un - un autre espace -

poterac -> forme - noyau -
 -> débris de la pyrolyse -

juin 2004
 chapelle
 Pyramide

Septembre 2004
 après l'été
 l'observateur
 repart de la pot

antenne -

irradiation de nuages
 lignes courbes

structures - potes -
 -> observé -



pas de ligne ->
 ->

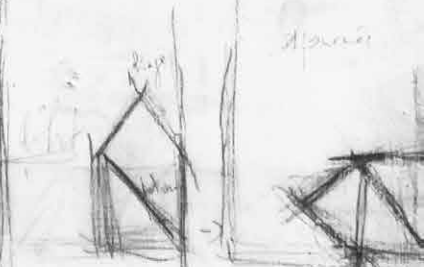
chaque coin
 après -> par
 -> l'observation de
 les -> les
 petits pots

la forme de la pyramide
 -> l'observateur

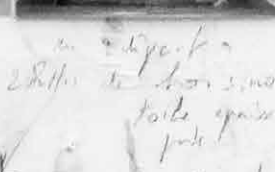
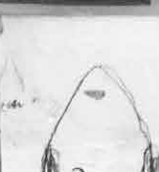
passer à la pyramide l'observateur. Se permettre des formes courbes
 l'observateur de la -> l'observateur -> l'observateur
 la forme peut-être change de corps

construire de l'observateur -> l'observateur

représentation
 25cm



1 fois stabiliser
 -> l'observateur



la forme de la pyramide
 -> l'observateur

la forme de la pyramide
 -> l'observateur

de toute procédure et de tout processus.

— mobilité entre immobilier et mobilier : l'un à propension à devenir l'autre et vice et versa. Exemple : un repli à l'intérieur de la construction peut devenir banquette, table, lit, étagère, etc. ; un repli peut aussi générer un nouveau palier ou un nouveau niveau d'habitation. Et un dépli vers l'extérieur peut devenir terrasse, pergola, toit-terrasse, ou une dépression pouvant servir de bac à fleurs ou de jardinière...

— mobilité des postures du biotechte (entre-preneur d'une Biotechtone) et du biotechteur (preneur et re-preneur d'une Biotechtone) selon les développements de la matière, selon la biotechtonique propre à ce lieu de vie, propre au paysage dans laquelle la matière se déploie en poussées constructives.

Muante

— excroissances ou extensions à greffer sur de la matière devenue inerte ou presque : pas de destruction ou de réfection en vue d'une réhabilitation, pas de rénovation superficielle, pas de décoration. Nota Bene: la couleur des matériaux utilisés et laissés bruts ou due à l'adjonction de peinture sur ceux-ci joue un rôle essentiel dans la vision de l'imperceptible mouvement de la matière. Il faut, en effet, que ces greffes apparaissent, au sens fort (apparition comme surgissement), comme étant elles-mêmes des accidents de parcours, prises dans le flux de la matière. Ces greffes s'apparenteront au repli ou le dépli de telle ou telle surface qui, du fait de la couleur, seront rendus visibles immédiatement et ce, tant sur le plan de la perception spatiale que temporelle : je vois effectivement tel surface intérieur se déplier vers l'extérieur, le bleu ressortant sur le rouge, par exemple, et je le vois présentement se dévoiler dans le cours de son développement.

— expérience de l'« in-formité » de la matière (comme formation à l'« in-finition » des formes) : les Biotechtones sont comme ces êtres qui muent, qui perdent leur peau pour regagner du sensible, de la fraîcheur d'être. Elles s'apparentent aussi à la transformation énigmatique qui fait passer de la chenille à la chrysalide pour devenir papillon et ce, par sursauts, par seuils critiques, sans lien logique de forme à forme mais par pure passage des états de la matière.

— exotiques, les Biotechtones accueillent l'autre à venir : tolérance des conditions évolutives de vie du lieu et du milieu de l'habitat, tolérance de la greffe par l'habitation et par l'habitant, tolérance par les locataires successifs de l'état d'avancement de la Biotechtone qui ne peut être rasée (pas de tabula rasa), autrement dit, tolérance d'un vécu singulier qui s'inscrit dans un monde en mouvement, avec ses vies et ses survivances, avec ses devenir.

Mutuelle

— contrat mutualiste entre le biotechte et le biotechteur. Le biotechte loue sa force de propositions au biotechteur pendant une durée donnée et la matière qui lui est nécessaire en fonction d'un projet élaboré d'un commun accord. Le biotechteur, lui, s'accorde au jour le jour à un lieu de vie vivant et mois après mois avec le biotechte pour le régénérer par des relances successives.

— réciprocité et échanges entre l'habité (une Biotechtone) et l'habitant (biotechteur), entre le lieu vivant et l'être vivant, l'un influant sur l'autre et vice et versa : plasticité du tissu constructif de l'habité et plasticité des postures de l'habitant ; échanges gazeux de l'habité et de l'habitant ; humidité variable en fonction de la matière utilisée pour l'habité, des activités physiques, ménagères ou autres de l'habitant.

— porosité et perméabilité entre le lieu (une Biotechtone) et le milieu (le paysage) : le tissu organique du lieu permettant des effets filtre-éponge avec l'organicité du milieu. Partage du sensible de l'un à l'autre et vice et versa.

Mineure

Il s'agit de lieu de vie « sans qualités », c'est-à-dire n'ayant pas de qualités normées (solide, résistante, harmonieuse, agréable, hygiénique, lumineuse, ergonomique, etc.) et certifiables pour l'utilisateur.

— « sans mesure » : ni « avec mesures », dans le sens de mesures de construction (respect des principes, des règles et des normes architecturaux : lois de la statique, normes de sécurité et d'hygiène, mesures des surfaces au sol et des hauteurs, canons contemporains des habitations,...) ; ni « sur-mesure », dans le sens de maison particulière à l'image que se fait le destinataire d'une habitation qui lui serait adaptée, souvent très coûteuse ; ni « démesurée », dans le sens de construction d'immeubles à haute densité d'êtres humains.

— « sans histoire » : pour les minorités sans attaches spatio-temporelles, pour les parias, pour les êtres de terrain, pour des existences atypiques : vagabonds, anticonformistes, prolétaires précaires, asociales, nomades, anarchistes, SDF, révolutionnaires et exclus socio-politiques de toutes sortes, chercheurs,...

— « sans territoire » : ni occidentale ou orientale, ni même méridionale ou septentrionale, ni rurale ou urbaine ou suburbaine, ni ethnique ou religieuse ou consacrée, elle a vocation à exister et se mouvoir de partout, en tout lieu, en tout milieu, qu'ils soient plus ou moins propices ou plus ou moins hostiles.

Militante

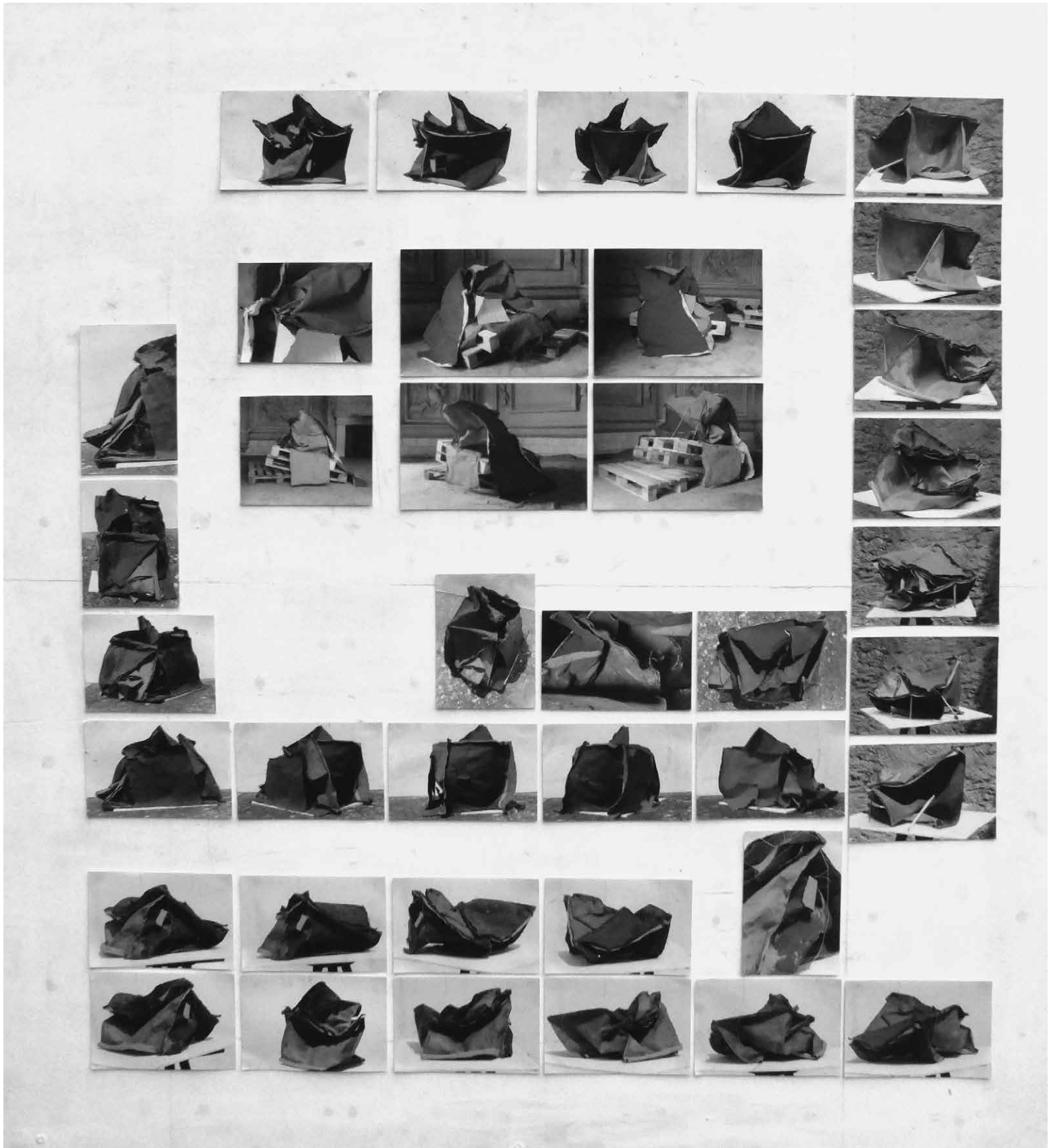
— elle est modeste et mobilisatrice : ni « militaire » de type encasernement (construction hiérarchique, à angles droits, fonctionnelle, hygiéniste, hermétique, de type barres d'immeubles et urbanisme aux carreaux) ; ni « militante » de type groupes isolés (construction puritaine, secrète, hautaine, avec privilèges, ect. Ex : les villas, les quartiers notables).

— elle oppose une résistance « sur le terrain » : sans y être attaché, enraciné (liens du sol et du sang mêlés par les lois de propriété et d'héritage), donc sans fondations en sous-sol ; et sans y être exclu par des instances supérieures (étatiques, religieuses, politiques, coutumières, sociales, climatiques,...) organisant des groupements humains de types molaires, totalitaires, hégémoniques ou universalistes.

— elle s'affronte aux rouleaux compresseurs du capitalisme : pas de capital (de l'immobilier comme propriété), pas de capitalisation (bien à pérenniser), pas de services capitalistes (assurance, prêt bancaire, acte d'achat devant notaire, etc.).

La biotechtonique constructive tient de la vie, de ce qui de la matière suggère la profusion, le débordement, la démesure : poussées constructives qui ouvrent des devenir, qui donnent à l'occasion des Biotechtones. La question de l'habiter, la saveur inouïe d'un lieu de vie vivant, et non l'obtention d'un droit à la propriété, est en cela fondamentale. Elle devrait être le premier souci de notre être au monde, de notre partage du sensible entre humains et non humains, entre habitat et paysage. Par contre coup, les questions du travail, de l'œuvre et de l'action, ainsi que les solutions envisagées par Hannah Arendt dans son ouvrage *La Condition de l'homme moderne* est à repenser de fond en comble. Ni l'appropriation des biens matériels (l'homme comme pur consommateur de sa production), qu'elle dénonce, ni la propriété (la stabilité et la pérennité comme valeurs, et le sol comme paradigme et socle ontologique de l'humain), qu'elle revendique, ne peuvent être envisagées comme des solutions qui ouvrent de nouveaux devenir.

Au lieu d'œuvrer pour telle ou telle cause, il serait préférable de dés-œuvrer le lieu, lui rendre sa pluralité d'accueil et rendre conséquemment à l'humain son pluriel, sa polyvocité : polyphonie, vélocité, équivocité. Il ne nous appartient pas de prendre en charge l'humain, de soumettre sa condition à quelques conceptions qu'elles soient. Nous nous devons de ne pas réifier ce qui apparaît au monde : son sensible est intarissable et surprenant. Il se fait que nous sommes l'apparition sans cesse renouvelée du, des mondes.



Christophe Lalanne, *Biotechtones*, 2013

LE CORPS DISCIPLINÉ PRODUIT-IL UN SUJET OBÉISSANT ?

« ANATOMIE POLITIQUE » ET « DOCILITÉ-UTILITÉ »
DANS « SURVEILLER ET PUNIR » DE MICHEL FOUCAULT

SIMON LEMOINE

LORSQUE Foucault fait l'histoire de la prison, dans *Surveiller et punir*¹, il énonce au moins deux thèses majeures, souvent commentées mais dont, je crois, nous n'avons pas encore bien pris la mesure. La première est que nous sommes pris dans une microphysique du pouvoir, c'est-à-dire que le pouvoir que nous repérons d'ordinaire dans une loi, un supérieur hiérarchique ou l'État lui-même, doit être aussi remarqué au niveau local, dans mille points paraissant respectivement anodins mais qui pourtant convergent dans leur ensemble vers un gouvernement des sujets. La seconde thèse est qu'une « âme » est produite par ces mêmes pouvoirs diffus difficilement perceptibles. Une âme, c'est-à-dire, ni plus ni moins, *ce que je suis comme sujet*. Nous n'avons pas encore bien pris la mesure de ces thèses, à mon sens, car les lieux de pouvoir que nous fréquentons n'ont pas fondamentalement changé depuis la parution de *Surveiller et punir*, et qu'il est même possible de montrer qu'ils sont encore plus déterminants que jamais, en tant qu'ils sont aidés en cela aujourd'hui, notamment, par l'outil informatique².

Pourtant, si nous apportons un peu de crédit à ces deux thèses (une part du pouvoir exercé sur moi est impensée, et tout ou partie de *ce que je suis* est produit par le pouvoir qui me traverse), alors ne devrions-nous pas être sous le choc, inquiétés par ce discours déroutant? Car enfin ce qui est exprimé ici a

de quoi troubler. Insistons : non seulement je suis largement gouverné sans m'en rendre compte lorsque je fréquente des dispositifs de pouvoir (comme l'usine, l'école, la caserne, l'hôpital ou la prison), mais encore ce que je suis découle de ce gouvernement, dès lors que mon âme est, selon Foucault, un « effet » et même un « instrument » du pouvoir³.

Nous nous proposons ici de retrouver ces deux thèses majeures, en étudiant un passage difficile de *Surveiller et punir* dans lequel la notion d'« anatomie politique » voit le jour ; « anatomie politique » qui va permettre d'établir un lien de corrélation entre le corps rendu utile et le corps rendu docile. Nous allons expliquer la notion d'« anatomie politique » et essayer de comprendre quel est ce lien fort étrange qu'elle établit en l'homme. Ce lien, que Foucault n'explique pas dans le passage étudié, est particulièrement intéressant pour nous, en ce qu'il est ce qui, précisément, *explique* comment le pouvoir produit notre âme en s'exerçant sur notre corps.

L'ANATOMIE POLITIQUE,
LES DISCIPLINES, ET LA QUESTION
DU LIEN DOCILITÉ-UTILITÉ

Il est difficile de saisir précisément ce que Foucault entend par « anatomie politique ». Cette notion, même si elle est déjà introduite dans le premier chapitre de *Surveiller*

Simon Lemoine, chercheur et enseignant en philosophie, auteur de l'ouvrage *Le Sujet dans les dispositifs de pouvoir*, à paraître aux Presses universitaires de Rennes en juin 2013.

Simon.lemoine@univ-poitiers.fr

et punir⁴, semble plutôt voir le jour dans le chapitre intitulé « Les corps dociles »⁵, chapitre qui prend place dans la troisième partie du livre, intitulée « Discipline ». L'anatomie politique est appliquée au corps, dont on veut augmenter à la fois l'utilité et la soumission. Ainsi, selon Foucault, à partir des XVII^e et XVIII^e siècles, une nouvelle technique de pouvoir va se généraliser, relevant de cette anatomie politique, la *discipline*. Par un contrôle continu, minutieux et analytique des corps, la discipline va fabriquer « des corps soumis et exercés, des corps "dociles" ».⁶ Cette notion d'anatomie politique est forgée par Foucault au croisement entre savoir et pouvoir. L'anatomie, pour ce qui la concerne seule, relève du savoir, elle opère une dissection intellectuelle des corps, afin d'en comprendre théoriquement le fonctionnement. Le terme de « politique » que Foucault lui associe renvoie quant à lui aux rapports de pouvoir : dans toute société, écrit-il, « le corps est pris à l'intérieur de pouvoirs très serrés ».⁷

Cependant, Foucault montre que la manière d'exercer le pouvoir sur les corps change dans l'histoire, et que dans la période qu'il étudie, et qui débouche sur notre présent, c'est donc un type de pouvoir spécifique qui se généralise, un pouvoir microphysique. L'anatomie des savants rencontre donc la politique des micro-pouvoirs. Foucault note qu'il s'agit de « deux registres bien distincts puisqu'il s'agissait ici de soumission et d'utilisation, là de fonctionnement et d'explication : corps utile, corps intelligible ».⁸ Cette rencontre, donc, entre ces deux registres, entre savoir et pouvoir, dans l'anatomie politique, va mener — et Foucault, je crois, ne s'en explique pas assez sur le moment — à ce qu'il nomme la *docilité* des corps, et plus précisément à un rapport que l'on trouverait dans les corps contraints à l'exercice de, dit-il, « docilité-utilité » ; les disciplines étant, ainsi, des « méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité ».⁹ Que le corps soit rendu plus efficace par l'exercice savamment préparé, cela ne nous étonne pas. Mais que cet exercice rende du même coup, corrélativement, l'individu plus soumis, et même, dit Foucault, d'autant plus soumis qu'il est utile,¹⁰ il faudrait détailler cette idée.

À mesure que, par l'effet d'une anatomie politique, un même mécanisme disciplinaire rend un corps plus utile, ce corps en deviendrait par là même plus obéissant. Mais quel

peut être ce rapport que Foucault constate entre augmentation de l'habileté du corps et celle, concomitante, de sa soumission ? Il souligne que ces deux points, « habileté » et « soumission », relèvent en fait tous deux d'une même action sur la même force du corps, qui est ici alors dissociée en force majorée et force minorée. Car, étonnamment, la même action disciplinaire sur les corps va simultanément rendre le corps efficace et docile, sa force en étant tout à la fois augmentée et maîtrisée. Et comment, encore une fois, la maîtrise que l'on a sur le corps peut-elle être d'autant plus grande que l'efficacité du corps est augmentée ? En quoi un homme plus habile serait-il un homme d'autant plus soumis ? La discipline, comme « art du corps humain », va viser, écrit Foucault, « la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement ».¹¹

HYPOTHÈSE MATÉRIALISTE

Nous pouvons faire une première hypothèse. Si nous envisageons que l'homme est « manipulable »,¹² et que l'on puisse augmenter ce qui serait son degré de *malléabilité*, alors il se pourrait, effectivement, que dès lors qu'un exercice (l'activité continue et codifiée, ajustée au plus près du corps pour y inscrire des habitudes et des automatismes) est répété et qu'il a des effets sur le corps, ces effets occasionneraient, notamment, une augmentation de cette malléabilité. L'homme discipliné prendrait à la fois le pli de l'effort demandé, et du même coup celui d'accepter tout effort. Il serait rendu souple à tels actes, et souples à tels ordres. Plus précisément, les disciplines pourraient avoir très largement « assoupli » les hommes. N'est-ce pas cela être « docile » ? Mais ce qui gêne ici c'est la tournure matérialiste que nous devons faire prendre au texte de Foucault pour que l'idée d'un rapport de renforcement réciproque entre utilité et docilité puisse prendre sens pour nous. Nous supposons qu'une souplesse de l'esprit pourrait être travaillée, comme une souplesse physique peut l'être — ce qui est loin d'être certain ; en effet, ce n'est pas parce que je puis réellement, par l'entraînement, devenir plus agile dans tel domaine (par exemple je peux apprendre le piano) que cela s'applique aussi à ce qui relève de mes relations de pouvoir à autrui. La docilité d'un individu peut-elle être augmentée de la même manière que celle que l'on utilise pour augmenter, par exemple, la résistance d'un muscle ? Cette hypothèse ne convainc pas.

HYPOTHÈSE D'UNE SOUMISSION IMPLANTÉE IMPERCEPTIBLEMENT

Nous pouvons faire une seconde hypothèse, qui serait celle-ci : Foucault relève que le soldat discipliné est « perpétuellement disponible ».¹³ On peut penser que plus il est entraîné, plus il est à même de suivre les ordres, ayant intégré mille habitudes, mille automatismes cumulés, qui l'auraient peu à peu mené vers un état de docilité, sans même qu'il s'en soit véritablement rendu compte. Il y aurait, dans cette hypothèse, déjà dans le développement minutieux de l'habileté, la présence corrélatrice de la soumission, qui s'installerait progressivement, insensiblement, à mesure, en effet, que se développerait l'utilité. À chaque exercice, en effet, le corps se renforce *tout en obéissant* à l'ordre donné ; il devient plus fort (physiquement) tout en devant plus faible (politiquement). L'anatomie politique, à l'aide des disciplines, aurait réussi ce tour de force de produire un homme plus efficace et plus soumis, du même geste, en organisant, donc, une activité physique du corps, qui soit en même temps qu'un travail musculaire, un travail, plus ou moins empirique, de sa soumission. Être *exercé*, serait, ainsi, à la fois être efficace et disposé à agir comme cela est attendu.

Concernant ces deux premières hypothèses, on peut supposer à nouveau deux choses : soit Foucault s'en tient aux textes qu'il étudie à ce moment-là — et il ne fait qu'en exposer les présupposés (en effet, il fait référence alors à La Mettrie et à *L'Homme machine*, qui est un écrit matérialiste), soit il a fait le constat empirique suivant : les hommes sont bel et bien susceptibles d'être rendus plus dociles (comme cela d'ailleurs peut être inféré de la lecture de la page 39 de *Surveiller et punir*, qui rappelle que les révoltes de prisonniers contemporaines de Foucault n'étaient pas toutes dirigées vers les conditions matérielles, mais qu'elles visaient aussi bien l'action politique du pouvoir sur leur corps).

HYPOTHÈSE D'UNE SOUMISSION NÉCESSITANT L'INDIVIDU HABILE

Mais on peut faire encore une troisième hypothèse. Le développement de certaines habiletés pourrait permettre le développement d'une certaine « sociabilité », permettre l'intégration de certains codes sociaux. Cela apparaît si l'on considère un homme qui passerait progressivement de l'instinct à la moralité. Cet homme serait *d'autant plus moral*

qu'il apprendrait à parler, à lire et à écrire, à tenir un rang et à vivre en société. Pour faire un homme moral, qui se maîtrise lui-même, qui se domine, il faut lui faire acquérir, par la répétition, une multitude d'aptitudes. C'est ainsi, peut-être, que l'on peut lire l'Ordonnance du 20 mars 1764 mentionnée par Foucault : « on a "chassé le paysan" et on lui a donné l' "air du soldat" »;¹⁴ à la lecture du passage cité de cette Ordonnance, on a bien l'idée d'un homme chez qui les aptitudes acquises ont partie liée, coïncident même, avec la soumission lorsque, par exemple, le soldat devra apprendre à « rester immobile en attendant le commandement ». On pourrait dire que non seulement la soumission est plus facile à celui qui y est entraîné, mais qu'en plus elle lui est spontanée, elle fait corps avec lui, il est soumission tant qu'il est soldat, lui qui est soldat. Ainsi, les habiletés acquises pourraient-elle bien participer de la moralité, du contrôle de soi, dès lors qu'elles seraient l'une de leurs conditions de possibilité. Pour qu'un soldat soit plus ou moins obéissant, il faut déjà qu'il y ait un soldat. Et les disciplines auraient réussi ce tour de force de parvenir à créer le *soldat-obéissant*, par des exercices spécifiques mis en œuvre par l'anatomie politique — exercices dont on a vu qu'elle était experte, elle qui est au point de rencontre du savoir et du pouvoir, de la théorie et de la pratique.

HYPOTHÈSE D'UNE SOUMISSION PAR L'INTERMÉDIAIRE D'UN CORPS DISPOSÉ

Mais proposons encore une quatrième et dernière hypothèse. On peut penser spontanément que la soumission d'un individu ne saurait concerner principalement que son esprit. Mais il faut bien voir ici que Foucault s'en tient particulièrement, dans le passage que nous étudions, au corps physique. Voyons dans cette hypothèse, développée dans le premier chapitre de *Surveiller et punir*, que la soumission de l'individu (son façonnement en sujet, la création de son âme) pourrait bien passer préalablement par une simple soumission du corps. En effet, l'idée de Foucault à laquelle nous réfléchissons, qui énonce que l'augmentation de l'utilité d'un corps le rend d'autant plus obéissant, prend sens, si l'on s'en tient, donc, à une simple considération du corps. En fait, il est vrai que le corps répond d'autant mieux aux sollicitations qu'il est habile dans l'activité demandée. Le corps d'un sportif de haut niveau, par exemple, « réclame » son entraînement. Un élève de lycée va rester assis toute une journée sur une

chaise inconfortable, soumis à un emploi du temps qui lui dira les moments où il devra se lever, écouter, réviser, et les moments où il pourra aller aux toilettes, manger, voir ses amis, etc. Tout cela demande une habitude du corps, lente et progressive, corps qui doit se faire violence, se retenir, tenir bon, attendre, se précipiter, etc. Le corps est, ainsi, bel et bien *disposé*¹⁵ à faire des choses, et il l'est effectivement d'autant plus qu'il est habile dans certains domaines.

Bien sûr, les dispositifs de pouvoir vont toujours au-delà de ce que le corps accepte de faire de bon gré, et ce n'est d'ailleurs qu'à ce prix — exiger plus de son corps — que s'acquièrent la virtuosité ou une productivité optimum. Cependant, ce qu'il faut voir ici, c'est que les disciplines ont trouvé un point d'accès à l'individu, par l'intermédiaire de son corps, pour le rendre objectivement obéissant. Il n'est pas nécessaire pour les disciplines que l'individu soit soumis spirituellement, consciemment, puisque ce qui compte, c'est que ce qui est attendu soit fait, de la manière attendue, au moment requis. Et un corps bien exercé pourra obéir à mille contraintes sans que la conscience ne soit même véritablement sollicitée. Du dehors, l'homme semble soumis, et il l'est objectivement, même si ce n'est ici que son corps qui a été modelé, plié, rendu *disposé* à faire ce qui est attendu. D'ailleurs ne sommes-nous pas tous, spontanément, « propres », sobres, décents, modérés, polis, retenus, continents, etc., sans que nous ayons continûment à le vouloir ?

On en vient alors à conclure ce travail en donnant une préférence à la dernière hypothèse, même si celle-ci nécessite une certaine personification du corps qui « répond », qui « attend », qui « devance ». Cette personification permet que l'on s'interroge sur un problème qui suit le nôtre, qui le soutient même : comment passe-t-on d'une soumission du corps à une soumission de la conscience ? C'est, nous dit Foucault, parce qu'une âme est créée que la conscience ne préexiste pas à la relation de savoir-pouvoir qui assujettit. Mais, se demande-t-on toujours, comment alors cette âme apparaît-elle, « produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps par le fonctionnement d'un pouvoir[...] » ?¹⁶ Notons simplement ici que Foucault mentionne deux fois, dans le passage qui nous intéresse, le mot de « sujétion ». ¹⁷ La sujétion, c'est l'état de ce qui est assujetti, asservi. Une puissance est *inversée*, écrit Foucault, venue des forces du

corps augmentées, puissance inversée dont les disciplines font « un rapport de sujétion stricte ». ¹⁸ Les disciplines retourneraient, dans leur action microphysique ininterrompue, la puissance issue des forces majorées, pour en faire ce rapport de sujétion.

Si notre dernière hypothèse est bonne, alors il faut comprendre que les disciplines ont eu cette idée redoutable de ne développer principalement dans les individus que des aptitudes qui permettent de développer des puissances, c'est-à-dire des pouvoirs, susceptibles d'agir sur soi, envers soi, plutôt qu'envers le dispositif qui les gouverne. Être disposé à prendre en note aisément le cours du professeur, à passer une journée à rester propre, à rester assis et à manger à heures fixes, tout cela, toutes ces dispositions du corps, inculquées dès l'enfance, façonnent des individus qui n'ont peut-être comme pouvoirs, c'est-à-dire comme êtres, que ceux d'être élèves. Alors il y a bien un lien (empiriquement mis en place ici) entre des habiletés développées, utiles aux dispositifs, et des sujets dominés, par l'intermédiaire de leurs corps, épinglés à un être qui ne semble être habile à ne faire très bien qu'une seule chose : se dominer.

—

1. M. Foucault, *Surveiller et punir*. Naissance de la prison, Paris, Gallimard, 2002 (1975, 1^{re} éd.).
2. *Surveiller et punir* paraît en 1975. Le premier micro-ordinateur est commercialisé en 1973, la première version du système d'exploitation Windows apparaît en 1985. Voir Pierre Mounier-Khun, « Micro-informatique, repères chronologiques », Encyclopædia Universalis en ligne.
3. Ibidem, p. 38.
4. Ibid., p. 36.
5. Ibid., p. 159 à 199.
6. Ibid., p. 162.
7. Ibid., p. 161.
8. Ibid., p. 160.
9. Ibid., p. 161.
10. Ibid., p. 162. On retrouve notamment la même idée dans *Histoire de la sexualité, I*, La Volonté de savoir, Paris, Gallimard, 2003, (1976, 1^{re} éd.), p. 183.
11. Ibid.
12. Foucault utilise le mot dans *Surveiller et punir*, p. 160.
13. Ibid., p. 159.
14. Ibid., p. 160.
15. Au sens, ici, où l'on est disposé à recevoir quelqu'un, où l'on est dans une bonne disposition pour quelque chose.
16. Ibid., p. 38.
17. Ibid., p. 162.
18. Ibid.



DISGRÂCE

UN ÉLOGE DES ÉQUILIBRES

UNE PROPOSITION DE FRÉDÉRIC LECOMTE,
EN BANDE ORGANISÉE AVEC JÉRÔME DIACRE
ET ELÉONORE MARIE ESPARGILIÈRE

*ARTISTES EXPOSÉS EN SIMULTANÉ
AU GÉNÉRATEUR ET AUX ATELIERS VORTEX :*

Jean-Luc André, Caroline Barc, Grégoire Bergeret,
Nicolas Chatelain, Sanjin Cosabic, Dominique Dehais,
François Durif, Thomas Fontaine, Matthieu Gillot,
Lotta Hannerz, Jean Laube, Frédéric Lecomte,
Stéphane Lecomte, Hildegarde Laszak,
Fiona Lindron, Sylvain Marchand, Enzo Mianes,
Diego Movilla, Yazid Oulab, Ghislaine Vappereau,
une installation sonore de Ruelgo, et Jean-Pascal Vial
avec une programmation de vidéos d'artistes :
Steven Cohen, Annelise Ragno,
Akram Zaatari



Les oeuvres présentées aux Ateliers Vortex de Dijon participent au projet Disgrâce mené simultanément au Générateur de Gentilly. Toutes les productions présentées dans ces deux expositions jouent une partition dont on pourra dire qu'elle rompt avec la mélodie Pop Académique contemporaine. Ce qui est visé, ce sont les manifestations de gaucheries et de maladresses impitoyables et irréversibles, qu'un état de grâce momentané, sans bienveillance, parvient à figer avant la catastrophe. Etrange suspension, geste arrêté in extremis, corps en marche arrière mal consentie... la force des oeuvres est toujours le signe d'une affirmation d'énergies inconciliables que le jeu d'opposition contraint au statut quo. « Disgraced » est un châtiment sado-maso... C'est aussi le titre d'un roman de l'écrivain Sud-Africain J.M. Coetzee. Les êtres sont dans des rapports de dévoration, de dévastation au milieu de la poussière et des aboiements des chiens abandonnés. Au milieu de ce théâtre de la cruauté, un universitaire spécialiste de Byron tombe petit à petit en disgrâce de lui-même. Il finit par soigner et surtout euthanasie des chiens errants... C'est cette histoire de profils mal esquissés où la ligne claire a disparu au profit des contraintes du pouvoir que nous tissons en filigrane. C'est d'une tristesse mélancolique rehaussée d'ironie dont parle cette exposition au fil des oeuvres de Jean-Luc André, Caroline Barc, Grégoire Bergeret, Sanjin Cosabic, Matthieu Gillot, Lotta Hannerz, Hildegarde Laszak, Frédéric Lecomte, Stéphane Lecomte, Enzo Mianes et Yazid Oulab.

JÉRÔME DIACRE

IL EST TEMPS SANS DOUTE DE DONNER UNE AUTRE IDÉE AUX ORDRES INTEMPESTIFS

d'un ministère, d'un formalisme pompier de nos jeunes contemporains et même de quelques vieux cons, et vraiment je veux pas dire par là qu'on est le haut de la crème — mais s'il suffisait de donner un coup de pied à un art qui n'est pas à la hauteur de ses prétentions et sans autre mesure, juste ce centimètre qui ferait des enjeux de chacun le plus grand bazar du beau qu'on connaisse, des colliers de perles sans fil. Cela n'est pas situé dans le romantisme à la con des vieilles avant-gardes, mais ce petit endroit que l'on cultive chacun pour soi et qui de temps en temps est donné par don, pour juste ce que cela vaut, un cadeau (...) et ne donne ni ne laisse rien d'humanité car on est une armée à piétiner en attendant que chacun ait aiguisé l'arme de ses quant-à-faire.

FRÉDÉRIC LECOMTE

Des croquis architecturaux sur le motif mais en relief de Jean Laube, en passant et en s'attardant sur les dégommés de Diego Movilla, dessins déchus, motifs que l'effacement seul peut donner à voir, en se laissant bousculer par la balançoire de Caroline Barc ou lessiver par les machines de Vassiliki Tsekoura, on comprendra que chaque pièce de Disgrâce joue une note du silence mélodique du déséquilibre, de la recherche d'équilibre, de la tenue, de la tension. Ça passe, le pari de Disgrâce, c'est que ça ne casse pas.

Pourtant, c'est bien la perspective de la casse qui fait tenir les recherches montrées ici. Rien d'autre ne motive les téméraires qui commettent des œuvres aussi proches de la chute et aussi magistralement indemnes. Car elles sont sauvées, ces pièces si follement précaires, que ce soit l'irrévérence, l'humour, le dégagement, ou un surprenant usage tactique de la couleur qui les préserve de l'anéantissement.

En matière d'art comme ailleurs par chez nous, le constat de la guerre ambiante, larvée, innommée, et donc magistralement présente, est sans équivoque. La résistance, en revanche, pose davantage question. Les formes qu'elle prend tapinent souvent sur les trottoirs de la subversion fallacieuse. Sur le mode de la chaussette retournée, ladite subversion s'invertit, passe en loucedé dans le camp de la maladie mentale banalisée. Et s'y retrouve en sécurité,

aux abris surnuméraires de la facilité médusante du post-post-post moderne.

En poste restante, en somme, où la démocratisation de la culture permet à tout un chacun de retirer son petit colis explosif qui répand des confettis. La guerre même est captive de ce processus. Libérer la guerre serait une de nos pistes. Ou une de nos directions internes, le sens du sang dans le corps, à l'inverse du non-sens du sang répandu hors du corps. La guerre nous respirerait et nous la respirerions.

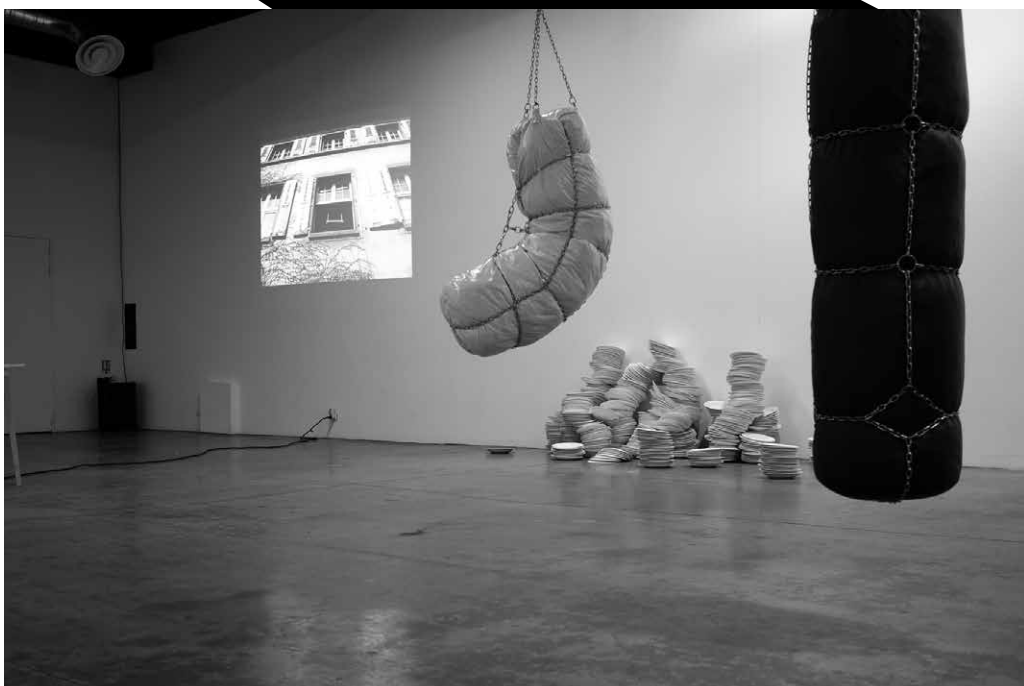
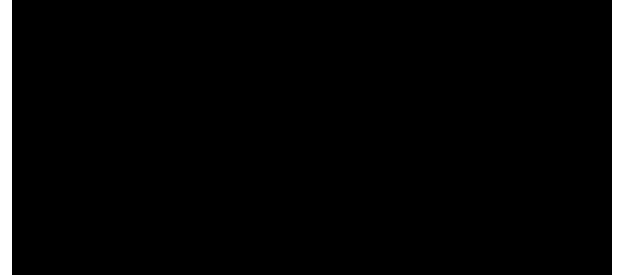
Ailleurs, où nous aussi voudrions rester pour avoir notre part de confort esthétique, il reste du travail, dont nous allons derechef prendre la totale absence de charge. Et rien ne nous y garantit, que ce soit précisé d'emblée, que nous avons raison contre tous, ce à quoi nous ne croyons pas. Nous incombe en conséquence, non l'impératif de délation : n'écouter que notre courage nous n'allons pas balancer les patronymes de nos contemporains classés par catégories ; mais l'urgence de définir le terrain de la guerre réveillée ici. La guerre du silence contre le bruit et du vacarme contre le bruitage, de la crue contre le discrédit, du débord contre mille sabords. La guerre du goût. En matière d'art, préférer les arts martiaux aux armes automatiques. Ce n'est pas parce que Disgrâce biffe le déchoir qu'il faut y voir l'apologie d'une définition restrictive de la grâce.

ELÉONORE MARIE ESPARGILIÈRE



« DANS LE COMBAT ENTRE TOI ET LE MONDE, SECONDE LE MONDE »

FRANZ KAFKA



UNE FOIS ANNIHILÉE LA PACOTILLE D'UNE LÉGENDE, L'ARTISTE NE TEND QU'À SE RENDRE INVISIBLE — ET DE MANIÈRE LA PLUS VOYANTE.

Ne plus avoir de visage; d'image, encore moins. Devenir simplement un trait incandescent entre ce qui s'offre à la vue et le mystère, voilà ce qu'il cherche. Même quand il a l'air affamé de gloriole, son but secret est celui-là. J'appelle El hombre invisible celui qui dépose en soi l'individu pour se réunir à l'autre moitié. D'où des vies pleines de blancs, d'effaçures.

**François Meyronnis, *Tout Autre*,
Ed. Gallimard 2012**

Comment rendre compte d'une amitié?
— Nous sommes le masque l'un de l'autre,
et pour chacun le geste de le retirer.





A G E

RÉGION CENTRE

BOURGES (18)

COMME À L'AGORA

Dans le cadre de la programmation *On est pas sorti de l'objet*, une proposition de Fabienne Bideaud et Ann Guillaume - commissaires invitées
Du jeudi 2 au samedi 25 mai 2013

TABLE RONDE

Conservateur du musée du Berry et des arts décoratifs, Beat Lippert, Guillaume Constantin et Céline Ahond.
Vendredi 3 Mai

**La Box - 7, rue édouard-branly
02 48 69 78 78**

**LIKE MIRROR
BRICE DELLSPERGER &
NATACHA LESUEUR**
Jusqu'au 11 mai 2013

RESIDENTES - EXPOSITION PERMANENTE :

REVOLUTION II, Dominique Blais
32 néons, gradateurs, interface et programme DMX, 2011.
Sans titre, Claire Trotignon
image imprimée, bois, vis, plâtre, câbles. 2011.
Fair Out, Laëtitia Badaut Haussmann
Flipper rectifié, 2011.
At Your Own Pleasure, Sylvain Rousseau
Structure en métal, plaque de verre blanc, 2012
Untitled Barbecue de Nicolas Floc'h
Sculpture - Installation - Performance
Cette oeuvre peut se transformer, à certains moments, en un véritable barbecue collectif à l'usage des visiteurs
Candelabra, Jérôme Poret, 2011
Towards the Development of Hotel Palenque, TTrioreau, 2009

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

ARGENTON-SUR-CREUSE (36)

**SANJIN COSABIC
LES CIGOGNES D'AQUILÉE ONT LA RAGE... ET CETTE FOIS ELLES RESTENT...**
du 13 avril au 15 juin 2013

**Artboretum — Lieu d'Art Contemporain - Moulin du Rabois - 02 54 24 58 84 -
artboretum.elektramusica.com**

ISSOUDUN (36)

DESCHAMPS/ HAINS
Du 16 février au 29 décembre 2013

**NICOLAS GARNIER :
LE DESSIN COMME PRATIQUE
DE L'ETHNOGRAPHIE**
Du 16 février au 29 décembre 2013

**PHILIPPE COGNÉE :
ARCHITECTURE, UNE FICTION
D'AUJOURD'HUI**
Du 25 mai au 1^{er} septembre 2013

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

CHINON (37)

INAUGURATION DE ALTER
Une oeuvre de Emmanuel SAULNIER.
Dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France - Médiation-production Eternal Network.
Dimanche 2 juin 2013 à 11h30
**Collégiale Saint-Mexme
Rens. : arts@ville-chinon.com**

DROLATIQUE
Du 4 mai au 15 septembre
Galerie Contemporaine de l'Hôtel de Ville, Musée d'art et d'histoire, Collégiale Saint-Mexme.

HERVÉ LE NAST
Du 4 mai au 29 septembre
Chapelle Sainte-Radegande

THIERRY-LOÏC BOUSSARD
Du 21 septembre au 17 novembre
Musée d'Art et d'Histoire

EMMANUEL SAULNIER
Du 2 juin au 29 septembre
Collégiale Saint-Mexme

PHILIPPE POUPET
Du 12 octobre au 22 décembre
Galerie Contemporaine de l'Hôtel de Ville

SAINT-AVERTIN (37)

LIONEL TONDA
Du 3 mai au 9 juin 2013

**L'Annexe - Centre d'art des Rives -
Galerie Municipale - 36 bis, rue de
Rochevinard - 02 47 48 48 33**

TOURS (37)

SURVIVANCES
exposition de Rémy Yadan
Du 19 mai au 7 juillet 2013
Vernissage le samedi 18 mai, 22 h

IL EST ICI LE BONHEUR
Performance théâtrale de la compagnie Tamm Coat. Dans le cadre de la *Nuit européenne des musées*, en partenariat avec le festival *Désir... Désirs*
Samedi 18 mai à 23 h 30

ABRAHAM POINCHEVAL
exposition.
Vernissage le samedi 31 août
Du 31 août au 27 octobre 2013

ETERNAL GALLERY - octroi nord-est, 3 place Choiseul - vend sam dim 14h-18h

AK DOLVEN
Du 9 février au 5 mai 2013

**CAMILLE HENROT /
ERIC VAN HOVE**
été 2013

CCC — Centre de Creation Contemporaine - 53-55 rue Marcel-Tribut - www.ccc-art.com

VIRGINIE GAUTHIER, FRANCIS PIOGÉ, OLIVIA ROLDE
Du 20 avril au 9 juin 2013

**Château de Tours -
25, avenue André Malraux -
du mardi au vendredi 13h-18h -
samedi et dimanche 13h15-18h**

VENDÔME (41)

**LA TOMBÉE
JEAN-PIERRE SCHNEIDER**
9 mars - 3 juin 2013

**LE LANGAGE DU BOIS
DAVID NASH**
25 mai - 23 septembre 2013

**Musée de Vendôme - Cour du Cloître
41100 Vendôme - 02 54 77 26 13**

ORLÉANS (45)

LES TURBULENCES
Ouverture 14 septembre 2013
**FRAC Centre -
12 rue de la Tour Neuve -
02 38 62 52 00**

NATURE ET ARCHITECTURE
Une exposition du FRAC centre
Du 2 mai au 13 Octobre 2013
**Muséum des sciences naturelles,
Orléans**

**DELPHINE COINDET
LES MAISONS**
Une exposition du FRAC centre
Du 31 mai au 29 juin 2013
Scène nationale - Théâtre d'Orléans

**MEMENTO MORI :
AIMONS-NOUS VIVANTS
JEAN-FRANÇOIS COUTILAT**
du 3 au 26 mai 2013

SAMUEL ALIGAND
du 7 au 30 juin 2013

**Le Pays Où Le Ciel Est Toujours Bleu
20, rue des Curés - www.poctb.fr**

OPEN ATELIERS DU LABOMEDIA
Tous les jeudis de 16h04 à 19h59.
**Labomedia Maison Bourgogne
108 rue de Bourgogne -
02 38 62 48 31 - www.labomedia.net**

AMILLY (45)

**SÉRIE POLICIÈRE
JEAN-FRANÇOIS LACALMONTIE
& SAVERIO LUCARIELLO**
Sur une proposition de Sylvie Turpin
jusqu'au 8 juin.

N D A

25 mai : présentation du catalogue avec une lecture et discussion.

CARLE BLANCHE À PHILLIPE CYROULNIK

Du 22 juin au 7 septembre

RECOUVREMENT

Marcel DUPERTUIS, Claudie LAKS, Ernesto RIVEIRO
Sur une proposition de Sylvie Turpin
du 21 septembre au 23 novembre 2013

Galerie l'Agart - 02 38 85 79 09
www.galerieagart.com

A I L L E U R S

ANGOULÊME (16)

APPARITIONS COLLECTIVES

Du 12 avril au 7 septembre 2013

Fonds Régional d'Art Contemporain
Poitou-Charentes
63 Boulevard Besson Bey -
05 45 92 87 01 -
frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

COLOMIERS (31)

FONDRE, BATTRE, BRISER
exposition collective avec Baptiste Debombourg, Anita Molinero, Florian Pugnaire et David Raffini
26 janvier - 20 avril 2013

THOMAS PETITJEAN, GRAPHISTE
15 mars - 13 avril 2013

Pavillon blanc — Mediatheque & centre d'art de colomiers -
1 place alex raymond -
05 61 63 50 07
www.pavillonblanc-colomiers.fr

RENNES (35)

LOÏC RAGUÉNÈS
Exposition du 16 février au 27 avril 2013.

HIPPOLYTE HENTGEN
Du 10 mai au 13 juillet 2013.

LANG/BAUMANN,
STREET PAINTING #7
œuvre dans l'espace public, rue Jules Simon, Rennes.
Du 24 mai 2013 au 24 mai 2014.

ANTOINE DOROTTE,
HERE'S THE SPHERES
Du 19 avril au 30 novembre 2013.
Exposition aux Champs Libres (Rennes).

Parc de sculptures urbain, avec des œuvres d'Antoine Dorotte, Naïs Calmettes & Rémi Dupeyrat, Laurent Le Deunff, Julien Berthier, Briac Leprêtre, Stéphanie Cherpin, Nicolas Milhé, Brice Lauvergeon et Maxime Bondu.

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

NANTES (44)

BLAISE PARMENTIER
ALL THAT JAZZ
du 5 avril au 1er juin

LE PÉRIL VERT
(Hors les murs)
Exposition à l'Atelier dans le cadre de Nantes Capitale Verte 2013.
Du 21 juin au 25 août 2013

BENOÎT-MARIE MORICEAU
(Hors les murs)
en co-production avec Tripode

CIRCUIT
collectif d'artistes lausannois
automne 2013

Zoo Galerie - 49 Chaussée de la Madeleine - du mercredi au samedi de 15h à 19h - zoogalerie@free.fr

SOPHIE HURIÉ
du 08 juin au 27 juillet

Galerie RDV 16 Allée du Commandant Charcot -
02 40 69 62 35 -
www.galerierdv.com

CHÂTEAU GONTIER (53)

JACQUES HALBERT/CAPITAINE LONCHAMPS
du 6 avril au 16 juin
ALEXANDRE PERIGOT
du 6 juillet au 1 septembre

Le Carré — scène nationale — centre d'art contemporain la Chapelle du Genêtei, rue du Général Lemonnier
02 43 07 88 96 -
www.le-carre.org -
antoine.avignon@le-carre.org -
Ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 19h

POUGUES-LES-EAUX (58)

BEVIS MARTIN & CHARLIE YOULE
VINGT-DEUX SIÈCLES D'INSPIRATION
Exposition jusqu'au 12 mai 2013 au Palais ducal de Nevers
Exposition jusqu'au 19 mai 2013 à la Médiathèque de Nevers
Exposition jusqu'au 30 juin 2013 au collège Adam Billaut de Nevers

ELISE VANDEWALLE ET ANDRÉS RAMIREZ
EKPHRASIS
Exposition jusqu'au 24 mai 2013 au Collège le Rimorin de Dornes

CLÉMENCE SEILLES
LA VIE EST UN SONGE
Exposition jusqu'au 26 mai 2013 au Parc Saint Léger

Parc Saint Léger — Centre d'art contemporain - Avenue Conti -
03 86 90 96 60
contact@parcsaintleger.fr

THIERS (63)

LES ENFANTS DU SABBAT 14
du 15 mars au 28 avril 2013

FLORENCE REYMOND
LA MONTAGNE CENT FOIS RECOMMENCÉE
Du 22 mai au 15 septembre 2013

Le Creux De L'Enfer - Vallée des Usines -
85, avenue Joseph Claussat
04 73 80 26 56
info@creuxdelenfer.net
www.creuxdelenfer.net

PIACÉ (72)

QUINZAINE RADIEUSE #5
ARCHITECTURE / ART
CONTEMPORAIN / DESIGN
Du 22 juin au 7 juillet 2013
Association Piacé le Radieux, Bézard - Le Corbusier / Moulin de Blaireau
piaceleradieux@hotmail.fr
piaceleradieux.com / 02 43 33 47 97

PARIS (75)

TRACES DE PETER RICE
jusqu'au 30 juin
Centre Culturel Irlandais 5, rue des Irlandais - 75005 Paris

OVERLAND
Exposition avec les artistes : Gilles Desplanques & Anne-Valérie Gasc.
Du 20 avril au 18 mai 2013

JULIEN NÉDÉLEC.
25 mai - 29 juin 2013
Lancement du livre d'artiste : *Feuilleté* et dédicace du livre *Titrer* de Julien Nédélec.
8 juin 2013

Florence Loewy - Books By Artists -
9-11 rue de thorigny -
www.florenceloewy.com -
ouvert du mardi au samedi 14-19h

ATHENE GALICIADIS
Du 2 mai au 29 juin 2013
Galerie Emmanuel Hervé -
6 rue Jouye-Rouve -
09 51 10 96 58
mercredi, samedi : 14 - 19h
www.emmanuelherve.com
bonjour@emmanuelherve.com
www.facebook.com/galerie.emmanuelherve

S U I S S E

PHILL NIBLOCK
Jusqu'au 12 mai 2013

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



le CREUX DE L'ENFER - THIERS centre d'art contemporain

85, av. Joseph Claussat - 63300 THIERS - 33 (0) 4 73 80 26 56 - info@creuxdelenfer.net - creuxdelenfer.net

ouvert tous les jours de 13h à 18h sauf le mardi - **ENTRÉE LIBRE**

visite commentée le dernier dimanche du mois 15h, 2,50 € par pers. / gratuit - 18 ans



FLORENCE REYMOND

LA MONTAGNE CENT FOIS RECOMMENCÉE PEINTURES 2012

22 MAI > 15 SEPT. 2013

avec les soutiens :

du Ministère de la Culture
et de la Communication /
Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Auvergne,
de la Ville de Thiers,
du Conseil Général du Puy-de-Dôme,
de Clermont Communauté,
du Conseil Régional d'Auvergne,
du Rectorat de l'Académie
de Clermont-Ferrand,
et du Parc Naturel Régional
du Livradois-Forez.

et avec l'aimable participation
de Marin Beaux-arts à Arcueil