



EDITO

PAS DE CÔTÉ - mouvement, déplacement

Dans son dernier ouvrage, *Des hommes*, Laurent Mauvignier achève son récit par cette phrase sublime

et terrifiante: «savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard.» Nous pouvons nous demander si ce «trop tard» n'est pas déjà là... s'il ne fait pas sans cesse l'objet d'un rejet artificiel des politiques et de la presse trop arrangeante. Tout autour de nous, bien des personnes sont au coeur de ce «trop tard». Alors, pour elle «commencer à vivre» et s'inscrire dans des relations humaines par de-là les - accidents de la vie -, comme on dit avec une pudeur hypocrite, devient bien trop difficile. Orange est l'entreprise de la honte. D'autres le sont aussi. Mobilité absolue du personnel... Si la liberté de déplacement est essentielle, lorsqu'elle devient exil, expulsion, reclassement, dévalorisation... c'est toute l'horreur d'une mécanique administrative et managériale qui s'abat sur l'individu et écrase toute possibilité de vivre. «Trop tard» toujours, la réaction des États face aux crimes d'État qui entraînent des déplacements de population. Insupportable «trop tard». Dans la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* de 1948, la «liberté de circulation» (art. 13) précède celle «de pensée et d'opinion» (art. 18 et 19). Pourquoi? Par cette affirmation matérialiste selon laquelle la construction de tout individu passe par le déplacement et les croisements qu'il offre, les échanges et les partages de différences qu'il suscite. La pensée se construit sur un chemin où l'altérité est vue et sentie comme transcendance véritable. Elle a cette force qui engendre le respect et la compréhension. Aussi lorsque le «déplacement» provient de l'expulsion et de l'exclusion, on renonce à l'une des déterminations les plus importantes de l'humanité: l'homme n'a pas de lieu, il les a tous, sa pensée et son habitation coïncident dans l'aménagement qu'il invente. Laura #8 revient amplement sur cette idée de déplacement, par des textes et des planches originales, qui soulignent à chaque fois que la lecture, le regard, l'attention que l'art met en œuvre nous permet de faire le *pas de côté* nécessaire à l'approche véritable de la présence de l'autre.

JÉRÔME DIACRE

Laura Huit

Couverture : *LIFE SUCKS* Julie Karabéguian
30cm X 70 cm X 70cm / paille à boire / 2009

octobre 2009 - mars 2010

Par ordre d'apparition :

Cartes Postales Trouvées / Saadane Afif

Mixar / Camille de Singly

Trader / Rémi Boinot

Stlaker : Un art sans art / Anselm Jappe

Mur, Diego Movilla

Entretien avec Fayçal Baghriche / Mathieu Clainchard

Biffins / Fayçal Baghriche

Concours de Monument /

Elfi Turpin, Kristina Solomoukha

Entretien avec Stephen O'Malley / Alexis Cailleton

Passages / Collectif d'œuvres /

<http://uggug.info/doku.php?id=passages>

Starling Flocks / Anne-Laure Even

Starling Flocks / Yuna Amand

Prolégomènes / Fred Guzda

Sur le Curating (bis) / Sammy Engramer

J'y parachève mes girations / Jérôme Diacre

Daryl : L'enseignement de Las Vegas? /

Yann Ricordel

Entretien avec Nan Xiang / Frédéric Herbin

Boîte noire ronde / Nan Xiang

I feel my butt in my soul / Ghislain Lauerjat

White Office / Nils Guadagnin, Claire Trotignon

De face / Sammy Engramer

Naked Protest / Bruno Saulay

Entretien avec le Pays où le Ciel est toujours Bleu /

Mathieu Richard

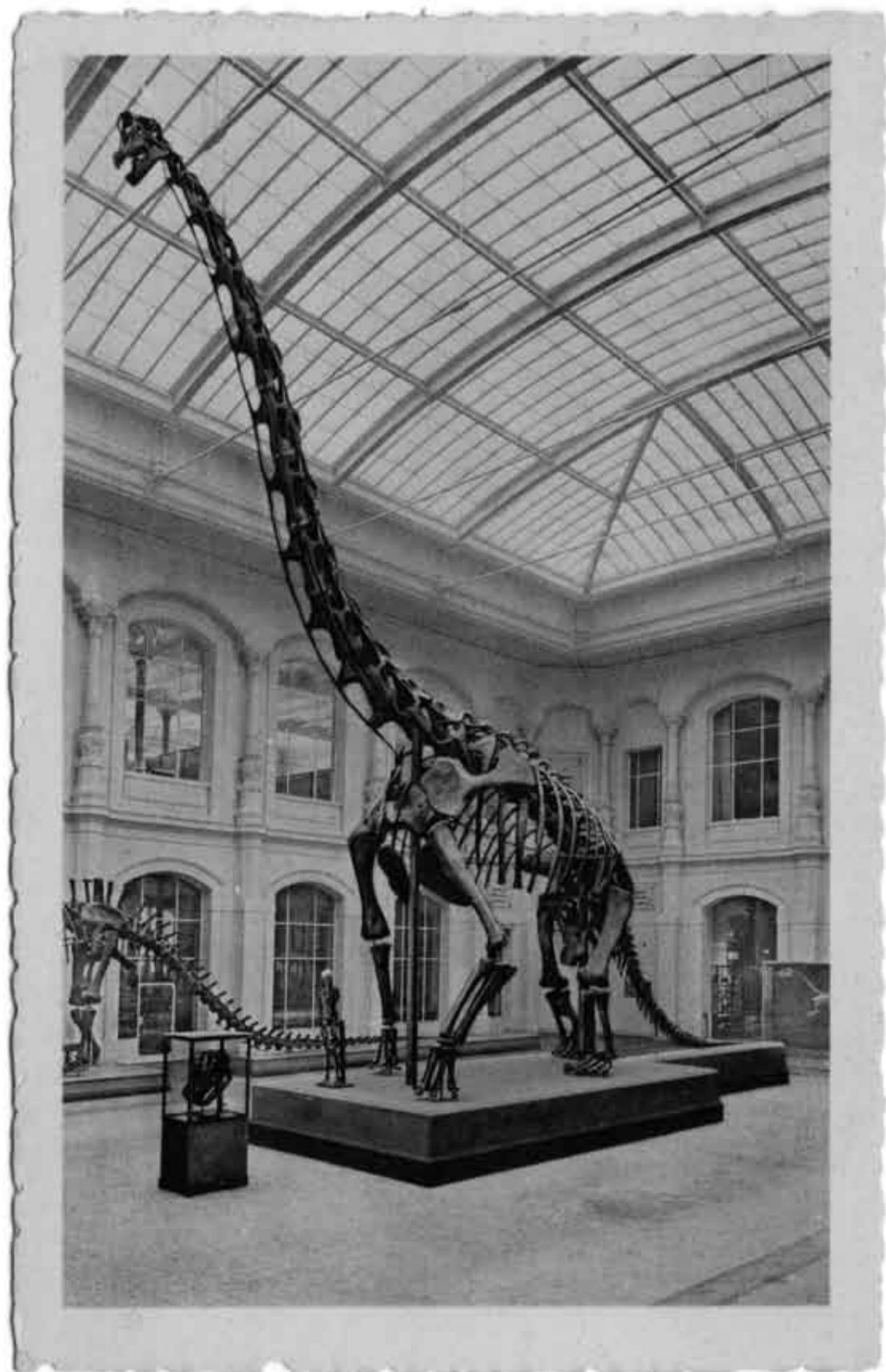
Chroniques / Feuilleton / Agenda



Saadane Afif. Carte Postale trouvée à LESLIE (Arkansas)



Saadane Afif. Carte Postale trouvée à BERLIN



Saadane Afif. Carte Postale trouvée à BERLIN

MIXAR ORLÉANS

Il y a dix ans, nous créons Mixar à Orléans ; *Laura* nous offre aujourd’hui la possibilité de raconter le parcours de ce collectif artistique. Tisser des fils entre des actions de natures différentes, éclatées sur plusieurs années, et parfois restées à l’état virtuel ; repenser leurs spécificités, et leur inscription dans une histoire artistique contemporaine ; autant d’objectifs pour cette première autobiographie. A l’orée d’une nouvelle vie, Mixar ne se devait-elle pas aussi d’établir les lignes d’un premier bilan ?

Revenons en 1999. Installée à Orléans depuis peu, l’artiste plasticienne Sylvie Ungauer s’étonne de la faible place accordée aux arts plastiques. Les ateliers d’artistes, mis en place dans de nombreuses villes, n’existent pas à Orléans. Aucun lieu d’exposition n’y est dédié aux arts plastiques puisque le Fonds régional d’art contemporain s’intéresse principalement à l’architecture. L’école d’arts visuels (l’Institut d’Arts Visuels), centrée sur le design et la communication, n’a pas encore de lieu d’exposition véritablement exploité et la galerie Jour de Fête, créée au début des années 1990 par Céline Saraiva, a malheureusement déjà fermé ses portes. Ce paysage artistique, atrophié, est alarmant pour une capitale régionale. Mais il est aussi stimulant pour une nouvelle génération de créateurs, car tout reste à faire.

Avec L’Oreille, collectif d’amateurs de sons nouveaux et de graphistes déjantés, et Radio Campus, Sylvie Ungauer impulse la création d’Ultimédia (futur Labomedia) qui défend un usage innovant et partageur des nouvelles technologies puis de Mixar. Défini dès le départ comme un collectif, avec cette attention portée à la diversité des profils de ses membres (parmi les fondateurs, Frédéric Robbe, directeur de la scène de musique actuelle L’Astrolabe - qui ouvre cette année-là, Isabelle Boulord, en charge de la culture à l’Université et future responsable des arts visuels et du cinéma en Seine-Saint-Denis, Adelgund Witte, architecte IESSC, Nicolas Royer, artiste et commissaire invité de la galerie de l’IAV pour 2009-2010, Christophe Moreau designer et artiste,...), Mixar oriente son objet vers la mixité des arts et des médias.

Un premier projet, intitulé « Les vitrines », donne au collectif un troisième axe qui se révélera déterminant dans la définition de sa spécificité : la création dans l’espace urbain. Le projet naît d’un constat simple ; si les lieux d’exposition se font rares, d’autres espaces pleinement accessibles aux yeux des citoyens sont eux disponibles : les vitrines des commerces inoccupés. En substituant leurs œuvres aux objets de communication mercantile qui y figurent normalement, les Mixariens rêvent de transformer radicalement le paysage de la ville contemporaine, d’y ouvrir des fenêtres de fantasmes sans retour financier, et de poser des objets critiques. A quelques années de la multiplication des caméras de vidéosurveillance et des expulsions des sans-papiers, l’un des projets figurant un œil grand ouvert sur un fond de ciel bleu uniforme nous glace déjà. En l’absence d’accord de la municipalité, aucune des vitrines ne sera réalisée ; mais Mixar pose là le principe d’une action in situ et militante, à plusieurs voix. Quatre ans plus tard, invité par le festival *Rayons Frais* de Tours à intervenir sur deux quartiers de la ville, Mixar créera « Post it now », une action collective visant à créer, temporairement et à l’aide de milliers de post it, les

espaces de nouveaux échanges, d’une autre parole citadine. Entre temps, Mixar développe le projet d’une résidence artistique de trois mois, en collaboration avec l’association Labomedia et avec l’aide financière de plusieurs partenaires publics. En échange d’un logement et d’un atelier, d’un budget de production et d’honoraires, l’artiste est invité à créer une œuvre pour et dans la ville d’Orléans. Il est accompagné dans cette aventure par un « facilitateur » recruté sur le temps de la résidence. Premier lauréat de la résidence Mixar en 2003, Dominique Leroy choisit un petit square du cœur sonore de la ville, situé dans un nœud de circulation (une voie rapide, deux ponts dont un ferroviaire, un skate park) pour y placer ses cabines d’écoute. Invitée deux ans plus tard, Marie Denis intervient sur plusieurs jardins et espaces verts de la ville en travaillant la décoloration de la pelouse. Sélectionnés pour l’édition 2007, le plasticien Etienne Boulanger et le musicien Thomas Tilly dit Tô choisissent le tramway comme fil conducteur commun. Le premier transforme en architectures éphémères les sculptures de la commande publique du tram, « folies » ouvertes sur le paysage, et le second retransmet en direct avec des haut-parleurs, dans une rame pilote, les sons créés par le fonctionnement même du tram.

En 2006, le lancement d’un programme d’expositions dans l’atelier des résidents, le « Bol », nous permet de réfléchir à une autre forme de diffusion artistique, et de montrer le travail de Mixariens (Jacques Boulnois, Ségolène Garnier, Sébastien Hoëltzener, Paul Laurent, Quentin Monroty, Brigitte Perroto, Nicolas Royer, Sylvie Ungauer) en alternance avec celui d’artistes invités, comme Anthony Barrault, Xavier Drong, Geoffroy Gross, Cécile Pitois, Vincent Valéry, Eric Foucault. Si le plaisir est pour nous intense de pouvoir faire découvrir le travail d’artistes que nous aimons, nous percevons la dérive de l’association en terme d’identité. En 2008, nous décidons par conséquent une nouvelle métamorphose, et le retour à ce qui fait, selon nous, notre force, l’intervention sur la ville. Nous imaginons d’allier les deux projets (résidence et expositions) en invitant plusieurs fois par an des créateurs en duo à intervenir dans l’espace urbain et au Bol. Ce sera « in situ ». Au printemps 2009, le compositeur Pascal Le Gall pose une installation sonore discrète, mobile et variable dans quatre espaces verts de la ville, créant des espaces d’écoute ouverts aux quatre vents, et souvent déserts. En plaçant un lieu de parole publique avec estrade et chaises sur la principale artère commerçante d’Orléans, l’artiste plasticien Rémi Boinot perturbe le flot des acheteurs-promeneurs, qui opèrent des stratégies inconscientes de contournement, ou se risquent à une parole perdue dans le fourmillant paysage de la vie moderne.

Ces installations artistiques urbaines ont un point commun : celui de bouleverser notre vie quotidienne, en suscitant de nouvelles expériences. Miracles de courts instants, elles transforment à jamais les espaces qu’elles habitent dans la mémoire de ceux qui les ont vécues. Elles fragilisent, aussi, un univers rangé, tout entier orienté sur la nécessité de courir et de consommer pour bien vivre. Nous en avons besoin.

CAMILLE DE SINGLY

Mixarienne – 11 septembre 2009

Rémi Boinot, Trader , 2009



STALKER

UN ART SANS ART

J’ai habité pendant les années quatre-vingt-dix à Rome, mais c’est en France que j’ai entendu parler pour la première fois de « Stalker » : on me décrivait Stalker comme un groupe opérant dans la ville de Rome, à la frontière entre l’art, l’architecture et la pratique de la « dérive » d’origine situationniste. En effet, Stalker semble parfois plus connu en France que dans sa patrie italienne. Pour une bonne partie des étudiants et des enseignants dans les écoles d’art françaises, Stalker est même une référence. Ils savent que la pratique centrale de ce groupe est la marche, surtout dans les terrains vagues urbains. Mais dans quel but, pour en faire quoi ? Selon l’opinion la plus répandue, c’est pour produire des *cartes* d’un genre particulier, donc des *œuvres d’art* : en effet, le planisphère produit après la première exploration des friches autour de Rome en 1995 a été acheté par le FNAC français peu après et a été exposé en plusieurs lieux, comme dans l’exposition *Figures de la négation* (Musée d’art moderne de Saint-Etienne en 2004), consacrée aux « dépassements de l’art » à partir des lettristes et des situationnistes.

Mais à l’occasion des conférences tenues en 2008 par l’un des fondateurs de Stalker, Aldo Innocenzi, dans les écoles d’art de Tours et de Bourges et qui portaient sur les dernières activités de son groupe, on pouvait constater comme une déception du public. Des vidéos assez mal montées, selon l’avis des connaisseurs, montraient des étudiants qui marchaient à travers les bidonvilles d’immigrés qui ont surgi récemment sur les berges du Tibre. Aucune œuvre d’art à voir. Des voix s’élevèrent alors à l’École de Tours pour reprocher à Stalker un manque d’esthétique et un excès de sociologie, tandis que le jour suivant, à Bourges, on trouvait plutôt que Stalker avait tendance à « esthétiser la misère ».

Qui est donc Stalker aujourd’hui, presque quinze ans après sa fondation officielle et les premières réalisations qui semblent en avoir figé l’image pour une partie du public, surtout en France ?

Un de ses exploits publics récents a été l’inauguration du *Savorengo Kar* en juillet 2008. *Savorengo Kar* veut dire, dans la langue des Gitans rom : « la maison de tous ». Au milieu d’un quartier petit-bourgeois de la

périphérie de Rome se trouve le Casilino 900 : le plus grand campement gitan d’Europe où vivent des centaines de familles, venues principalement des Balkans. Il est aussi l’un des plus misérables, et s’il est que toléré : il n’a jamais été légalisé. Depuis longtemps, les habitants du quartier en demandent bruyamment le démantèlement, la Droite martèle ce thème pour gagner les élections, et la municipalité – de temps en temps – se casse la tête pour trouver une solution. Les membres de Stalker, accompagnés de quelques étudiants de la Faculté d’architecture, s’y sont rendus. Ils avaient déjà quelques amis parmi les Gitans, fruit de collaborations précédentes. Résultat des visites : au cours de quelques mois, des habitants du camp et les Stalker ont construit ensemble une jolie petite maison en bois, genre chalet suisse. Elle est proposée comme prototype pour résoudre le problème des habitations gitanes. Une famille rom peut la bâtir presque seule, et elle coûte beaucoup moins cher que les containers en métal choisis par les services municipaux comme alternative aux baraques et aux roulottes qui s’entassent actuellement dans le camp. L’inauguration de la maisonnette a été l’occasion d’une fête quelque peu chaotique, où les romains étaient invités par le camp à partager un repas et se confronter à une réalité qu’ils n’auraient jamais entrevue autrement. Cette journée, riche en événements, était bien dans la ligne de Stalker – quoiqu’on n’y marchait point, et il n’y avait pas d’« œuvres », à part le chalet en bois, qui d’ailleurs a mystérieusement brûlé quelques mois plus tard.

La *Primavera Romana* de 2009 consiste en une série de longues promenades, une ou deux fois par semaine pendant les trois mois du printemps, qui permettent d’explorer par étapes les zones proches de l’autoroute périphérique de Rome, très loin du Centre. Petit récit de l’une d’entre elles : on se retrouve à dix heures du matin devant les fameux studios cinématographiques de *Cinecittà*, proche du terminal du métro. Une trentaine de personnes : italiens de toutes les régions et étrangers, étudiants et quelques gens âgés, des habitués et quelqu’un qui vient pour la première fois, entraîné par une amie. Deux membres de Stalker ont fait la marche en éclaireurs deux jours plus tôt. On précise cependant pour les nouveaux venus que ce n’est pas une visite guidée et que chacun est

convié à noter tout ce qu’il trouve intéressant, à photographier, à filmer, à dessiner, à prendre des notes, à expliquer aux autres ce qu’il sait, à s’adresser aux gens dans la rue, à sonner à la porte d’amis qui habitent sur notre parcours. Nous passons d’abord par un coin insoupçonné de véritable campagne, entre un quartier nouveau et le bord de l’autoroute, où nous avons rendez-vous avec trois paysans octogénaires qui y ont passé leur vie, dans une vieille maison au milieu des ruines romaines, et qui nous racontent l’époque où ils devaient saluer bien bas les envoyés du propriétaire féodal. Nous traversons des terrains vagues, voués à la construction très prochaine de quartiers nouveaux, avec les périmètres déjà tracés, et nous ne réussissons à en trouver la sortie, derrière une forêt de cannes, que grâce à un berger roumain qui y garde des brebis. Au grand terminal des autobus, des autres roumains nous expliquent comment marchent les petits autocars de liaison avec la Roumanie. Ils nous offrent de la bière et nous invitent à leur fête le lendemain. En traversant un quartier qui a l’air d’avoir poussé « spontanément », comme on dit à Rome, nous arrivons à une aire, à côte de l’autoroute, où la municipalité a parké, c’est le cas de le dire, des Gitans italiens chassés du centre ville. Nous allons trouver une vieille connaissance de Stalker dans son Camper, qui nous parle des dernières vicissitudes de cette communauté. C’est très différent du Casilino 900, ici tout respire la propreté et l’ordre. Ensuite, nous découvrons une étrange usine désaffectée utilisée par un groupe musical bien connu qui y fait ses répétitions, et nous débouchons, au beau milieu d’un quartier nouveau qui ressemble à un tableau de Chirico, sur une « tour » bien peuplée. Une représentante du Comité des anciens occupants nous raconte leur histoire : ces bureaux de la fonction publique (l’Organisme pour la suppression des organismes superflus, déclaré finalement lui-même superflu) ont été occupés par 130 familles – italiennes et immigrées sans logement. La municipalité a accepté l’occupation et paie un loyer fou au propriétaire pour ces taudis. Un des buts principaux de la marche autour de Rome promue par Stalker est de rencontrer – et, à l’avenir, de fédérer – les nombreux comités de quartier de la périphérie, notamment en vue du nouveau plan d’aménagement territorial de la ville de Rome et de l’urbanisation massive et brutale (*la cementificazione*) qu’il comportera. Finalement, la journée se conclut, après une longue recherche pour trouver un passage en-dessous de l’autoroute, dans un autre camp de Gitans – slaves - qui nous avaient convié à une de leurs fêtes. Presque partout, nous avons été bien reçus et traités comme des invités ; évidemment, le groupe de marcheurs à l’air sympathique et bien inoffensif.

Chaque définition de Stalker et de ses activistes trouve toujours son contre-exemple. L’exploration des terrains urbains à travers la marche collective est leur « marque de fabrique », mais pendant plus d’un an, ils se sont occupés presque exclusivement des affaires d’un gigantesque HLM à Rome et de ses comités de locataires. Les figures de l’immigré et du nomade jouent un rôle central pour eux, mais ils ont également travaillé dans de petits villages en France (Faux-La-Montagne dans le Limousin et Gallo Matese en Italie méridionale) sur les thèmes des racines et de l’identité locale. La ville de Rome reste l’épicentre de leurs activités, mais ils ont été appelés dans les lieux les plus différents, sur plusieurs continents, pour

réaliser des interventions. Souvent ils ont reçu le soutien des institutions, de l’Université, des fondations ; d’autres fois ils ont opéré à la limite de la légalité et même en la transgressant, par exemple en organisant des squats. Ils ne se sentent pas « artistes », mais ils ont réalisé des œuvres d’une grande beauté, comme le *Tapis volant* (2001) : en poussant divers groupes d’immigrés du Moyen Orient à exercer leurs talents d’artisan, ils ont fait exécuter, avec des cordes de différentes longueur et du cuivre, une réplique du fameux plafond en bois de la Cappella Palatina de Palerme, qui est elle-même un symbole de la rencontre des cultures méditerranéennes dans la Sicile médiévale. Le *Tapis volant* a été acheté par le Ministère des Affaires étrangères italien et envoyé en exposition dans de nombreuses capitales du monde musulman.

On arrive à cette conclusion : Stalker existe comme un état d’esprit, une manière de voir et d’agir qui espère donner l’exemple et trouver des imitateurs. Stalker n’existe donc que comme un devenir, et en tant que totalité de ce devenir.

Stalker a été constitué en 1995 – en tirant son nom du film homonyme d’A. Tarkovski – sous forme d’une association. Aujourd’hui il ne reste que trois des fondateurs (Lorenzo Romita, Francesco Careri et Aldo Innocenzi), mais de nombreuses personnes participent au mouvement d’une manière ou d’une autre. A chaque initiative, le cercle de participants se compose différemment. Les fondateurs ne semblent pas vouloir garder un monopole ni tirer un grand profit personnel de Stalker ou en vivre matériellement. Si de l’argent rentre, il est réinvesti dans les activités suivantes. Peu ou pas d’objets vendables ou exposables, ni même de vidéos.

Quelle est alors l’essence de leur « être Stalker » ? Ils résument ainsi : « marcher pour trouver une émergence, ensuite se concentrer sur cette émergence ». En italien, le mot « émergence » a un double sens : quelque chose de nouveau qui émerge, mais aussi « grave problème » (*emergency* en anglais). La situation dans les banlieues des grandes villes, l’immigration et la non-intégration, l’abandon des vastes terrains urbains, la spéculation immobilière, le manque de logement, sont qualifiés habituellement d’« émergences ». Les explorations des interstices urbaines constituent toujours le point de départ : le « sleepout » organisé en 2006 était un tour à pied, avec des étudiants italiens et hollandais, par différents camps de Gitans à Rome, où l’on restait dormir. En 2008, ils ont marché pendant des journées le long du Tibre, en découvrant une surprenante humanité venue du monde entier s’installer dans des baraques. Les médias et les autorités adorent affabuler à propos de ces bidonvilles après les avoir survolés en hélicoptère – presque aucun Italien ne s’était jamais aventuré à pied dans ces nouvelles zones blanches sur les cartes.

Cependant, l’exploration, même si elle est passionnante, ne reste pas un but en soi. Tôt ou tard, l’attention de ceux qui, à un moment donné, composent Stalker, se focalise sur une réalité où il semble valoir la peine d’intervenir. Et ici, la variété de moyens et l’imagination déployée ont effectivement de quoi étonner. Dans le port de Naples, ils ont tissé des hamacs avec l’équipage pakistanais d’un navire bloqué depuis des mois sur les quais. A Nice, Stalker a organisé un repas de quartier. Il peut s’agir de l’engagement à long terme, déjà mentionné, pour un HLM délabré aux portes de Rome – Corviale – pour créer avec les habitants des espaces

communs, ou de la tentative de pousser les Gitans à améliorer eux-mêmes leur situation dans les camps. Ils rapportent avec satisfaction les paroles d'une habitante de Corviale qui leur a dit : « Avant votre venue ici, nous ne savions pas où nous vivions ». Pour Stalker, il s'agit de laisser des *traces*.

Une expérience qu'ils considèrent eux-mêmes comme l'une des plus accomplies est celle du Campo Boario à Rome, qui dure depuis dix ans. Cet ancien abattoir, situé dans un quartier populaire riche de traditions (Testaccio), a été fermé en 1975. L'immense cour, entourée de bâtiments bas laissés à l'abandon, a vu s'installer peu à peu des activités marginales : les conducteurs des fiacres pour touristes y ont mis leurs chevaux, des Gitans ont pris un coin, un centro sociale (squat politico-culturel) assez connu dans la ville s'est installé dans une aile, et finalement les Stalker ont amené des réfugiés kurdes, venus en 1999 à Rome pour manifester en faveur d' Ocalan, un de leurs leaders, à occuper les anciens bureaux du vétérinaire. Ils ont aidé les Kurdes à y créer un centre culturel, mais ont aussi proposé la réalisation d'un jardin avec les plantes et les arbres qu'on trouve au Kurdistan. Ils ont distribué des « cartes de non-identité » et fondé une « université nomade ». Ensuite, les Stalker ont organisé un grand repas dans la cour, auquel ont contribué tous les composants de ce monde hétéroclite, et qui est resté dans la mémoire de Stalker comme un modèle du genre. Ils ont donné du « travail » aux kurdes avec la réalisation du *Tapis volant*, et chaque année la communauté Kurde y fête le Nouvel An, le *Newroz*, événement central de la vie kurde. Car, malgré tous les projets municipaux de « requalification » du Campo Boario, ce monde bariolé résiste. C'est ici que s'est conclue, en 2008, la première manifestation en Italie de Gitans et en faveur des Gitans, co-organisée par Stalker.

Stalker est né par jeu et continue comme un jeu, comme une manière de vivre sa vie. A l'origine, il y avait les étudiants d'architecture de Rome qui ont occupé, en 1990, leur faculté, comme beaucoup de leurs collègues dans toute l'Italie à ce moment-là. Ils protestent contre les conditions dans lesquelles se déroulent leurs études. Un d'eux, Lorenzo Romita, propose dans l'assemblée des occupants de prendre à la lettre l'expression italienne « étendons un voile de pitié » sur la faculté. L'idée plaît, et une performance avec un suaire gigantesque est organisée. Le politique et le culturel se rencontrent. Partant de là, des amitiés se nouent. Trois ans plus tard, le groupe d'affinités désormais constitué pénètre dans une zone à l'abandon, sur les rives du Tibre, envahie par les cannes, juste au pied de grands immeubles d'un quartier populaire. Les futurs Stalker y trouvent des gros rouleaux de stores en bois que des ouvriers y ont laissés. Ils les déroulent au milieu des cannes, et cela fait des passerelles. Des bobines de câbles téléphoniques forment des tables, et rapidement ils organisent un petit bar, appellent des amis musiciens et artistes et invitent la population du quartier à une fête appelée *Vivilerive* (« Vive les rives »). Cette première action contenait déjà les traits essentiels de leur attitude future : découvrir des zones – et des dimensions – inconnues des gens mêmes qui habitent à côté, et organiser une intervention avec ce qu'on y trouve. Ils ne laissent pas de traces matérielles – les cannes ont vite englouti à nouveau les berges –, ils ne créent pas d'objets, mais ils parviennent à changer un peu la mentalité de ceux qui y assistent ou y participent. De toute manière, ils s'amusent bien, et pour eux, il n'est pas important que d'autres veulent l'appeler art, ou urbanisme, ou activisme...

Il existe toute une théorie autour des activités de Stalker, en partie produite par eux-mêmes comme partie intégrante et importante de leur activité, et chaque action a été accompagnée d'une distribution de textes. On y cite pêle-mêle Deleuze et les situationnistes, le *Land Art* et Merleau-Ponty, les fractales et Bruce Chatwin. Mais finalement cette philosophie quelque peu éclectique paraît venir après-coup, plutôt que d'être à l'origine de leur « philosophie de vie ». Certains commentaires de leur œuvre qui ont été proposés, surtout en France, ont, par rapport à la simplicité et la fraîcheur des actions de Stalker, l'air d'élucubrations superflètes.

Ce qui n'empêche pas que parfois les représentants de Stalker s'expliquent assez clairement, comme dans ce texte consacré à l'expérience du Campo Boario : « Ce sont des zones qui ouvrent des possibilités nouvelles et qui pourraient se transformer en territoires publics d'expérimentation urbaine, en tentant de préserver leur identité multiple. C'est en travaillant dans ces endroits, où le projet construit « sur le papier » se heurte à la complexité du réel, qu'une discipline hybride, à cheval entre l'architecture et le *public art*, et qu'on pourrait commencer à appeler « art civique », est en train de s'inventer des instruments et des modalités qui permettent aux réalités explorées de « s'auto-représenter » et d'agir sans produire des objets au sens propre ni des projets au sens propre, mais en tentant de bâtir des parcours, des relations [...]. Cette condition de présence met en branle un procès unitaire où l'acte d'observer la réalité afin de la connaître est lié indissolublement à l'acte de contribuer à sa transformation [...] Cette évolution n'est un processus ni graduel, ni continu, ni prévisible, et voilà pourquoi l'activité du projet ne se concentre pas sur la détermination d'un objectif, mais plutôt sur l'incitation à changer un état de la réalité en l'illuminant de perspectives inédites [...], des « détournements » avec lesquels on tente de faire perdre à la réalité explorée son équilibre inerte, en la poussant vers une inquiétude créative qui porte les sujets participants à réinventer, par jeu, leur position dans le champ, leur regard sur la réalité quotidienne, de manière à ce que des formes inédites de réalité aient lieu... » (Francesco Careri et Lorenzo Romito : *Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario*).

Stalker a donc au moins deux visages : d'un côté, il y a l'exploration collective des déserts et des jungles à notre porte, dont souvent nous ne savons rien, en donnant ainsi une réponse à la question toujours actuelle : comment l'aventure est-elle possible aujourd'hui ? Mais les déplacements physiques n'engagent qu'une partie limitée de leur temps. Le reste du temps voit les Stalker plutôt occupés à un travail patient, souvent minutieux, dans un HLM ou dans un camp de nomades, dans un squat d'immigrés ou dans un village de montagne, avec tout ce que cela comporte : problèmes bureaucratiques, recherches de financements, gestion des différends entre les groupes habitant ces lieux... L'aspect ludique, pourtant si essentiel dans leur démarche, risque parfois de s'estomper devant les dynamiques, pas toujours facilement maîtrisables, qui naissent de la volonté d'aider concrètement ces nouvelles réalités à « émerger », surtout lorsqu'il s'agit des immigrés et de leur situation si pénible dans l'Italie contemporaine. Ces rapports ne sont jamais neutres, les Stalker ne veulent pas être des urbanistes ou des assistants sociaux qui proposent des solutions préalablement bénies par les institutions. Ce sont toujours des rapports affectifs et des prises de position.

Leur volonté d'explorer le monde qui les entoure et d'y intervenir, plutôt que de faire de l'« art » ou de l'anti-art, et l'esprit collectif qui les porte à éviter les égocentrismes, paraissent assez salutaires dans un moment où l'art contemporain rime trop souvent avec la subversion subventionnée et avec l'autopromotion médiatique. Il y a chez eux un côté « engagé », et même « militant » : ils sont de ceux qui veulent contribuer à changer les choses, mais en se situant bien au-delà de la politique traditionnelle. Ils se proposent d'être un « facteur de transformation ». S'il y a un danger qui les guette, c'est plutôt de se retrouver, malgré tout, dans le rôle de l'assistant social. Organiser des « espaces de rencontre », mettre les « gens » en face de l'« autre », surtout de l'immigré et du nomade, peut aussi tomber du côté de l'animation socioculturelle et des bons sentiments. Jusqu'ici, Stalker a su éviter ce piège. En France, les promoteurs de l'« esthétique relationnelle » ont tenté d'engrener Stalker dans leur camp. Ce qui l'a sauvé jusqu'à maintenant d'une telle récupération, c'est une espèce de pureté : la majeure partie du travail sur le terrain ne donne rien qui puisse entrer ensuite dans un Palais de Tokyo. Et donc, pas d'économie qui tourne autour... Mais il faut qu'ils restent vigilants.

ANSELM JAPPE

ENTRETIEN AVEC Fayçal BAGHRICHE

OUT OF BUSINESS un entretien réalisé par MATHIEU CLAINCHARD.

Mathieu Clainchard : Tu sais combien le graffiti m'intéresse. Depuis quelque temps, la chose picturale apparaît dans ton travail par ce biais. Je fais allusion à ta « Tentative de repeindre le mur de Berlin », à « Point, lignes, particules », ainsi qu'à cette série de photos que tu prépares pour ta prochaine exposition au Quartier de Quimper. Comment cette pratique du graffiti, en tant que genre mineur de la peinture, trouve-t-elle sa place dans ton travail ?

Fayçal Baghriche : Je n'ai pas, à proprement parler, de pratique du graffiti. Ma « Tentative de repeindre le mur de Berlin » n'est pas un graffiti, c'est un recouvrement. Mon but était justement de faire disparaître les graffitis que l'autorité avait sacralisés. Au moment de la chute du mur, on a décidé d'en conserver des pans entiers pour faire de l'ensemble un monument historique. Il devenait impossible de peindre sur le mur ; en somme, on décidait de figer l'Histoire. Cette année, pour le vingtième anniversaire de la chute du mur, la ville de Berlin a demandé à plusieurs artistes de restaurer des peintures murales qu'ils avaient réalisées dans le passé. Certaines parties du mur vont également être reconstruites et on va demander aux artistes de reproduire à l'identique les œuvres qui étaient peintes dessus. En repeignant le mur en blanc, je voulais permettre à l'Histoire de reprendre son cours. Mon unique graffiti, celui de la vidéo « Point, ligne, particules ». Un geste qui consiste à faire un point à la bombe sur un RER avant son départ. En démarrant le RER dessine sa propre ligne. Je n'ai pas de pratique, je n'ai pas de savoir faire. Je considère le tag avant tout comme un signe qui atteste de l'existence de celui qui le fait. Ainsi, pour moi le mot « Tag » est synonyme de « balise ». En se référant aux formes élémentaires définies par Kandinsky, cette œuvre en inverse les rapports. Ainsi, la force qui dessine le trait n'est pas appliquée par l'artiste, mais par le support en mouvement.

M.C. : Tu parles souvent de tes performances comme s'il s'agissait de fictions. Mais ces situations mises en scène, ou plutôt « réalisées », sont absolument vraies et vécuës. Est-ce à la vie, au réel que tu opposes ta posture de héros keatonien ?

F.B. : C'est vrai, mes performances présentent souvent des allures burlesques. J'incarne un « personnage », parfois un personnage type : le demandeur d'emploi, le tagueur, l'étranger... Les figures que je propose sont toujours en porte-à-faux avec le réel. Ils l'habitent et en font un réel de fiction chargé d'aberrations dont on ne peut s'empêcher de rire.

M.C. : Tu réalises chronologiquement : « Le marché de l'emploi », « Ma déclaration de septembre », « Philippe » . Est-ce qu'il faut y voir un business plan ?

F.B. : Il n'y a aucun business plan. Il s'agit d'un système D. Une manière pas forcément des plus optimales de résoudre un problème donné mais qui permet de subsister. Un bon nombre de pièces s'appuient sur la notion de travail, j'entends le travail rémunérateur, le petit job, qui d'un côté te permet de vivre, et de l'autre t'accapare. Ma situation, comme celle de nombreux jeunes artistes, nécessite que je développe des stratégies pour épargner du temps. Si on se réfère à la chronologie des pièces dont tu parles, tu peux voir que d'abord il y a une série de négociations avec le travail, pour en arriver à « Philippe » qui en fait est une petite affaire libérale. Dans « Le marché de l'emploi », je suis dans une situation assez pathétique : une recherche d'emploi infructueuse qui échoue dans les rames du métro. Je déclame mon C.V. à des voyageurs impassibles. « Ma déclaration de septembre », c'est 4 ans après, en 2006. Toujours au chômage, je filme ma main pendant ma télédéclaration Assedic. En gros, c'est l'histoire d'un gars qui est en échec professionnel. « Philippe », 2008, c'est la prise en main. Le moyen de gagner de l'argent par la débrouille, la petite arnaque.

M.C. : C'est quoi « Philippe » ?

F.B. : « Philippe » s'appelle ainsi en hommage à un ami à qui ce projet a failli coûter la vie.

C'est une sculpture qui imite un homme déguisé en sculpture. Il s'agit d'un mannequin en plastique que j'ai habillé d'un tissu en Lycra doré, auquel je fais porter le masque de Toutânkhamon et que je dépose sur les places touristiques. Les badauds s'approchent de la sculpture pensant que c'est un homme caché sous le déguisement, se font photographier avec, et lui laisse une petite pièce, croyant faire une bonne action.

M.C. : « Philippe » est assez différent de tes performances antérieures qui fonctionnent plutôt sur le mode du ratage...

F.B. : « Philippe » a été dépassé par son succès. Ce devait être une sculpture qui, silencieusement, tranquillement dans la durée, traiterait de performance. Et soudain, elle a révélé des facettes que je ne soupçonnais pas sur le conditionnement du regard. J'ai réalisé aussi que les petits business de rue rapportaient plus que je ne l'imaginai.

M.C. : Parmi ces figures de débrouille, j'aimerais bien que tu me parles de ce truc de briquets.

F.B. : Là aussi on est dans une méthode de subsistance. Des gars qui vendent des briquets avec la tour Eiffel dessus pour les touristes. J'ai racheté un lot entier à un vendeur. J'ai placé dans une boîte noire la panoplie du vendeur de briquets : la mallette de briquets, mon blouson en cuir, mon jean et mes bottes. Des fringues auxquelles je tenais beaucoup. Peut-être parce que je suis fan de ce type de petits boulots, je tenais à en produire une forme fétichisée. Ce type de business m'intéresse vachement. Comme les vendeurs de maïs chaud, et de pop-corn à la sortie du métro, également le « marché des miséreux » à Saint-Ouen où tu trouves tout et n'importe quoi. J'y vais souvent, j'observe et participe aux transactions. En ce moment, je prends en photo les étals des biffins. Des masses d'objets sans rapport les uns avec les autres s'y côtoient sur un drap posé au sol.

M.C. : Dans un texte de présentation d'une de tes expositions, Yoann Gourmel décrit ton travail comme une pratique « en pointillés qui avoue ses errements, ses lacunes et ses erreurs de jugement ». Ce mode de fonctionnement ressemble à une stratégie, une sorte de box de l'homme saoul.

F.B. : Oui, c'est vrai – mon travail comporte des lacunes : je n'ai pas de savoir faire, ma pratique est faite de bric et de broc et les idées que je mets en œuvre sont relativement simples. Mais à la fois cet aveu me permet d'avoir une pratique en toute humilité. Et c'est une stratégie dans le sens où elle permet de ne pas être réduit au silence. En même temps, je ne discours pas, les œuvres ont une rhétorique qui leur est propre et facilement accessible. Mes pièces se basent souvent sur des gestes fondamentaux : soustraire, inverser, accélérer... Un globe qui tourne si vite qu'on ne peut plus distinguer les contours des continents, des drapeaux enroulés sur eux-mêmes ne laissant plus paraître que la partie rouge qui les compose, une vidéo dans laquelle le cours du temps est inversé.

M.C. : Est-ce qu'on peut parler de démonstrations ?

F.B. : A chaque fois, il y a un geste. Il n'y a pas de démonstration, juste un geste qui pose une hypothèse. Un peu comme en science-fiction, l'œuvre naît de la formulation d'une hypothèse : « Et si ... ? »



CONCOURS DE MONUMENTS

Projet réalisé par Elfi Turpin et Kristina Solomoukha pour FANCLUB, exposition du 18 juin au 11 novembre 2009 au Dojo, Nice e



Cher Amis / Cher Ami,

Nous aimerions te proposer de participer à un projet :

CONCOURS DE MONUMENTS

Derrière ce titre grandiloquent se cachent de réelles interrogations sur la notion de commémoration, sur la procédure qui mène à l'érection de monuments dans nos villes, et par extension le désir de débattre cette procédure en la rejoignant à une échelle microscopique.

1. Nous proposons à une quarantaine d'artistes d'imaginer un projet de Monument au choix. Les propositions peuvent consister en un dessin ou quelques lignes décrivant le projet dans le cadre de la procédure ci-jointe.

2. La date de remise de projet (communément appelée la *dead line*) est le 10 mai 2009 à minuit, documents à envoyer par email.
Le 11 mai 2009 à 14 h, le formidable et vénérable jury se réunira et choisira 10 projets :

- un projet gagnant, qui sera réalisé en maquette à une échelle raisonnable
- et neuf autres projets retenus (deuxième, troisième, quatrième et ainsi de suite jusqu'au dixième) qui seront réalisés en maquette à une échelle encore plus raisonnable.

3. Constitution du jury :

Elfi Turpin, commissaire
Kristina Solomoukha, artiste
Florence Fortère, directrice artistique du Dojo
Luc Clément, directeur de l'agence de communication Outremer, président du Dojo
Eric Mangion, directeur du Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson
Eric de Backer, directeur du Patrimoine, Conseil Général Alpes-Maritimes.

4. Les projets retenus ainsi que le projet lauréat seront présentés au Dojo à Nice lors de l'exposition **CONCOURS DE MONUMENTS** du 18 juin au 11 novembre 2009.

5. Le candidat remportant le premier prix se verra offrir un inoubliable week-end de 3 jours sur la Riviera (soit un billet aller retour à Nice - s'il n'habite pas trop loin - + 2 nuits à la Villa Arson incluant la nuit du 18 juin 2009).

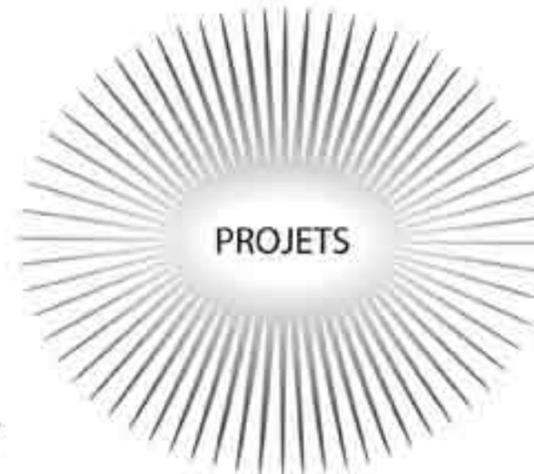
6. Le 18 juin au soir, lors de la cérémonie d'inauguration de l'exposition **CONCOURS DE MONUMENTS** :

- Le monument lauréat réalisé à une échelle raisonnable ainsi que les monuments retenus et réalisés à une échelle encore plus raisonnable seront dévoilés au public.
- L'ensemble des propositions sera réuni dans un petit fascicule photocopié.
- L'ensemble de la procédure, son déroulement et ses détails cruciaux seront poétiquement arrangés et chantés par Benjamin Seror.
- Le tout se terminera par une fête, car la fête, définitivement, n'est-elle pas la plus belle des commémorations?

1. →



2. →



3. ↗



Chers candidats,

Le jury sort d'une délibération longue et épuisante lors de laquelle tous les coups étaient permis. Néanmoins nous sommes heureux de vous dévoiler les noms des deux lauréats esquis :

- Mathieu Herbelin
- Fayçal Baghriche & Matthieu Clainchard & Vincent Garivet

Bonne nuit,
ES & BT

4. ↓



WORKSHOP

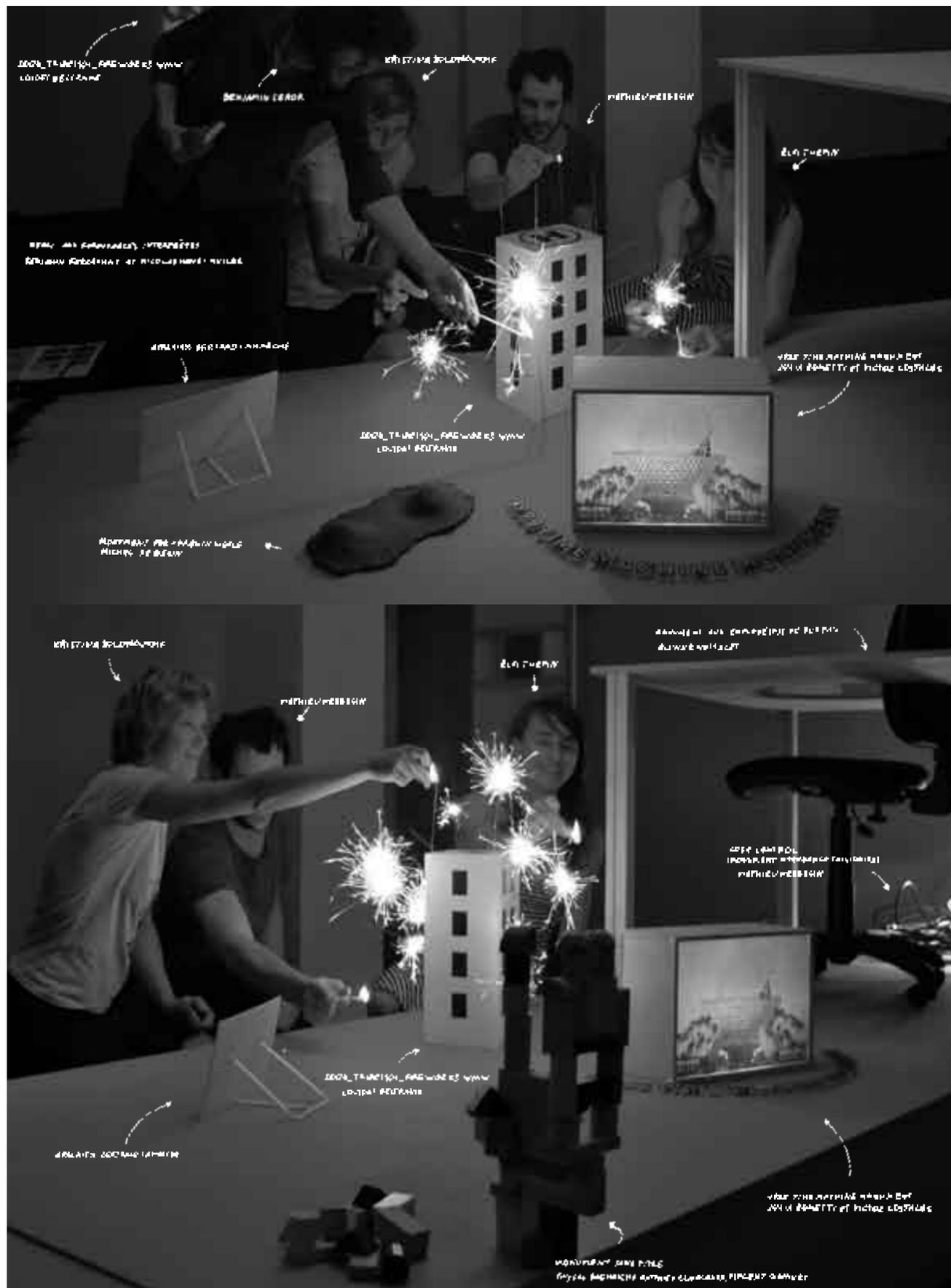
Villa Arson, Mai 2009.

Réalisation à une échelle raisonnable des deux projets lauréats ainsi que des quinze projets retenus de :

Loudji Beltrame, Michel de Broin, Angela Dotanico & Rafael Lain, Marcel Dinahet, Sammy Engramer, Marie-Julie Jacquet, Bertrand Lamarche, Stéphane Magnin, Nicolas Memmi, Olivier Nottelet, Arnícar Páez, Julia Rometti & Victor Costales, TTrloreau.

5. ↓





DIMENSION

entretien avec **STEPHEN O'MALHEY**
 Propos recueillis, traduits par
ALEXIS CAILLETON,
CHRISTOPHE DEGOUTIN et TOMAS SIDOLI

Stephen O'Malley est aujourd'hui principalement connu comme guitariste du groupe «metal» Sunn O))). Depuis plus de dix ans, O'Malley joue une musique lente et lourde qui s'est progressivement démarquée de ce genre, et qu'il a en retour profondément contribué à transformer: d'abord en y introduisant la répétition et le travail sur la texture au sein des groupes Burning Witch, Khanate ou Lotus Eaters, puis en l'ouvrant à des musiciens d'horizons très divers avec Ginnungagap, KTL ou Æthener et, plus récemment encore, à des œuvres plastiques ou chorégraphiques. Loin de s'éparpiller, l'œuvre de ce musicien inclassable trouve une cohérence nouvelle, suffisamment rare pour nous donner envie d'en savoir un peu plus.

DOUBLE GROSSE CAISSE

«Les projets musicaux auxquels je participe aboutissent peut-être à des résultats différents mais ils ne sont pas si séparés. C'est mon travail avant d'être de l'art ; ma propre «totalité», si l'on peut dire.

Il y a une grande tradition metal à Seattle mais, quand j'avais quinze ans, la première chose que j'ai rencontrée par le biais de mes amis d'école, c'étaient des groupes de hardcore. On allait régulièrement aux concerts, et c'est ainsi que j'ai vu Earth. Je les ai vus jouer Earth 2 deux fois à l'époque. J'avais dix-huit ans, j'ai adoré. À l'origine, je me suis intéressé à Earth parce que Dylan [Carlson] portait un t-shirt Morbid Angel. En fait, le death metal est beaucoup plus important dans ma formation que Earth. Dans la scène hardcore, les gens se demandaient ce que venait faire un «métalleux»... C'était moi le mec qui avait les cheveux longs et qui faisait découvrir aux gens la double grosse caisse, le death metal suédois, entre autres choses. J'ai un certain attachement pour la variété des scènes musicales que les jeunes développent. Ils arrivent à créer leurs propres zones. Quand on sort du cloisonnement des genres, on se rend compte que le monde est beaucoup plus grand qu'on ne l'imaginait. Tout le monde fonctionne pareil, en fait, avec des communautés différentes. Tout le monde a sa clique.

GITARE 1

«Pour nous, Burning Witch représentait quelque chose de nouveau. Aujourd'hui, et particulièrement depuis cinq ans, il y a plein de groupes qui jouent dans ce style, des groupes de doom qui jouent du metal lourd et lent, mais il n'y en avait pas en 1995. Nous n'avons pas inventé cela avec Burning Witch – il y avait déjà des groupes comme Saint Vitus, Eyehategod ou Grief –, mais on l'a créé à Seattle, où il n'y avait rien de tel. Les Melvins étaient certainement le groupe dont le son se rapprochait le plus du nôtre, mais nous, on avait vingt et un ou vingt-deux ans. J'étais aussi très enthousiasmé par le black metal

à l'époque. Burning Witch était une sorte de fusion de ces genres avec des caractères un peu étranges qui s'y sont ajoutés. Rétrospectivement, il y a tout un poids historique qui est donné à Burning Witch, comme l'un de ces vieux groupes classiques de doom, de sludge ou de je ne sais quoi. À l'époque, personne ne s'intéressait. Si on a commencé le label Southern Lord, c'était pour sortir l'album, parce que tout le monde s'en fichait.

« Le lien entre Sunn O))) et Burning Witch, c'est que les deux groupes ont été créés par Greg Anderson et moi. On a créé Sunn O))) quand j'ai déménagé à Los Angeles, où Greg habitait déjà. On s'est remis à jouer de la musique ensemble comme on l'avait toujours fait : deux guitaristes écrivant et jouant des riffs très simples. Cela nous plaisait vraiment et on s'est demandé ce qu'il fallait faire : créer un nouveau groupe, chercher un batteur, etc. Et puis on a décidé de ne pas entrer encore dans cette logique. On a continué à jouer avec deux guitares, à faire des concerts, c'était très bien ainsi. On avait vu Earth auparavant et d'autres groupes qui reposaient principalement sur la guitare comme ceux de Rhys Chatham ou Glenn Branca. Il n'y a pas eu de grand plan prémédité pour arriver à Sunn O))). C'est juste la suite logique de notre travail, à Greg et moi, en tant que musiciens et artistes. Ce que vous voyez aujourd'hui avec Sunn O))), c'est le résultat de dix ans de travail. On n'a pas les attentes et les contraintes habituelles des groupes et de l'industrie musicale : les concerts, les ventes d'albums, la planification de tournées, les contrats, le management, tout le côté financier. Sunn O))) a de la chance parce que, grâce à une certaine honnêteté dans notre façon de procéder, on est dans notre propre espace et on n'a pas besoin de composer avec toutes ces contraintes. Mais cette liberté a été gagnée progressivement.

VIBRATO

«J'ai un grand respect pour l'abstraction dans l'art et la musique. Dans le meilleur des cas, ça peut donner Gerhard Richter, par exemple. J'ai vu récemment une expo de lui et c'est intéressant de voir ses œuvres abstraites à côté de son travail ultra-réaliste. Là, le rapport est évident. Le travail de Gerhard Richter a des facettes multiples. On pourrait presque penser que ce sont deux artistes différents, avec deux visions du monde différentes, mais ce n'est pas le cas parce que c'est toujours de l'expression. L'abstraction m'apparaît simplement comme une forme plus libre d'expression, qui se passe de la détermination et qui autorise au contraire une forme d'implication. Je trouve en quelque sorte l'abstraction plus sophistiquée, particulièrement dans la musique. Une musique ultra-composée reste toujours très abstraite. C'est comme si nos esprits étaient entraînés à écouter de la musique pour y discerner des séries harmoniques, mélodiques et rythmiques. Notre musique reste très conventionnelle, même si le mot a des connotations négatives regrettables. On s'imagine toujours qu'une œuvre repose sur l'harmonie; c'est ce qu'on pense y trouver et c'est ce qu'on recherche. Alors quand on ne la trouve pas, il paraît évident que c'est abstrait. Mais le fait est qu'on peut trouver une forme d'harmonie très complexe dans un morceau de musique abstraite. L'abstraction défie nos attentes, nos perceptions, et cela me semble important quand on crée de la musique. C'est très libérateur de ne pas avoir besoin d'aller vers une forme de résolution quelconque, de laisser le morceau exister dans son propre espace et de laisser l'auditeur s'en faire sa propre impression.

MONOLITHE

Burning Witch, 2007, photo de G. Vienne

« Le genre n’a pas d’importance. Pour moi, Burning Witch était un groupe de black metal. C’était l’esprit, en tous cas. Des expériences mystiques et droguées – c’était le but du groupe. Khanate était un groupe de rock, un quatuor de rock. Khanate était plus proche d’AC/DC que de n’importe quel groupe, en fait. Il se trouve juste que nous avions des structures déglinguées. Sunn O))) est un peu un groupe de rock old school, proche de Blue Cheer et Pink Floyd… Ma guitare est plus vieille que moi, nos amplis sont plus vieux que moi, c’est comme s’ils venaient de cette époque et de cette technologie. Mais on ressent aussi la marque, je crois, de groupes comme Coil ou Nurse with Wound, de la musique surréaliste. C’est curieux, les gens veulent toujours trouver des genres pour catégoriser ; je suppose que c’est plus facile à comprendre. Mais le genre le plus intéressant pour moi est celui de la « fusion ». Les musiques vraiment nouvelles, celles qui brouillent les frontières, sont toujours des fusions de genres différents. Sunn O))) pourrait être une fusion de Pink Floyd, Black Sabbath et Coil. Et des Swans, peut-être. Et les Swans étaient eux-mêmes une fusion de Blue Cheer, de no wave, de new wave. Dans le champ de la musique, le mot « fusion » rappelle toujours le jazz-rock, pour le meilleur ou pour le pire – et souvent pour le pire. Le mot a donc une connotation négative mais, si on y pense, les musiques les plus neuves sont de la fusion. Gang Gang Dance, qu’est-ce que c’est ? Une fusion de musique arabe et de dance, mais aussi de Current 93, etc. Il faut vraiment dépasser les genres. Les musiciens n’essaient pas de le faire, le plus souvent. Ils ne se cherchent pas à se placer dans cet espace, ils préfèrent s’en tenir à un genre.

Sarin, c’était un truc de studio avec Edgy, le chanteur de Burning Witch. On a fait ça sur deux ou trois nuits. C’était de l’expérimentation totale, la première session d’enregistrement expérimentale de ma vie, et on s’est vraiment bien amusés. À l’époque je dirigeais un fanzine et j’étais en contact avec le label italien : Slaughter Productions. Ils éditaient des cassettes de musique industrielle. On écoutait SPK, Throbbing Gristle, des choses sur World Serpent Distribution. Slaughter Productions appartenait à un mec qui avait créé le groupe Atrax Morgue. Il était vraiment dans une ligne post-Whitehouse, ou du moins post-industrielle ; c’est lui qui a sorti l’album de Sarin en cassette. A vingt ans, je sortais une cassette expérimentale ! C’était mon premier truc, un palier important, la première fois que j’ai fait quelque chose d’expérimental. Je reconnais que c’était assez primitif.

« En ce qui concerne Z’ev, on s’est bien entendu. J’aime beaucoup son travail avec les percussions. Dans les années 1970, c’était vraiment extraordinaire. Mais, en fait, ça s’est passé à peu près comme ça : j’ai enregistré des parties de guitare dans un studio, je lui ai envoyé les fichiers et il en a fait un album – à partir d’un morceau qui faisait trois minutes à la guitare. Un jour, j’ai reçu le « master » dans ma boîte aux lettres. Est-ce qu’on peut vraiment appeler cela une collaboration ? Heureusement, j’aime bien le résultat. Je me suis rappelé en participant à cet album que je préférerais nettement jouer de la musique avec d’autres gens. L’intérêt de la collaboration, c’est la chimie qu’elle produit entre les gens. Je ne ressens pas le besoin de sortir neuf cents albums en collaboration qui se font par la poste. La musique est vivante quand il y a une communication immédiate entre les gens qui la produisent. Lotus Eaters est un bon exemple de cela. C’est le groupe que j’ai fait avec James Plotkin et Aaron Turner. Cela n’a pas marqué grand monde, apparemment, mais toute la musique qu’on a faite avec ce groupe était vraiment expérimentale. On a essayé de faire des choses nouvelles, d’arriver à d’autres textures. C’était un beau projet, l’un des plus satisfaisants auxquels j’ai participé. On arrive à une sorte d’intimité quand tout le monde travaille en parallèle… C’est risqué et intime, d’une certaine manière (rires).

« James Plotkin jouait la plupart des guitares dans Lotus Eaters. Moi, j’ai joué de plein de choses différentes, de la guitare sur un des albums, mais surtout de la mandoline – avec un E-bow – et du synthétiseur Waldorf. Sur quelques morceaux, il y a une Stratocaster dont on n’utilisait que le vibrato. J’avais vu Casper Brötzmann s’en servir de cette manière avec son groupe Massaker, un de mes groupes de rock préférés. En concert, il jouait des trucs tarés à la Jimi Hendrix. Il retournait sa guitare et fracassait la caisse avec le vibrato. Il avait un son vraiment crade que j’ai plus ou moins repris pour Lotus Eaters.

AMPLI

« Il y a beaucoup de choses cérémonielles dans Sunn O))), bien sûr, ou en tous cas des choses qui en ont l’apparence. Le rituel, c’est autre chose, il renvoie directement à la religion. J’ai l’impression que, dans 90 % des cas, les gens qui font du black metal s’imaginent qu’ils sont dans une expression cérémoniale, mais au fond, quand on gratte un peu, on s’aperçoit que ce n’est pas vraiment

Burning Witch, 2007, photo de G. Vienne

pris au sérieux, que c’est du fantasma. Le black metal cherche à accéder à des idées occultes ou à une atmosphère, à une véritable expérience. Le vrai black metal existe dans cet espace, et je pense que Burning Witch en faisait partie. Surtout le chanteur, d’ailleurs, ou plutôt ma relation avec le chanteur. C’était le but : aller dans un genre d’au-delà. C’était une musique simple mais la question de fond n’était pas la musique en tant que telle. Il faudrait plutôt parler d’atmosphère. Elle nourrissait la musique ; elle tournait autour d’une expérience occulte. Je ne veux pas dire occulte au sens, par exemple, de la Golden Dawn, avec son Livre de la loi et ses cérémonies théâtrales, mais plutôt au sens d’un espace mental séparé de la réalité : essayer d’atteindre quelque chose au-delà, chercher un Gerhard Richter moyen d’arriver à penser au dehors. Tout cela est devenu très superficiel chez les groupes les plus connus de black metal, mais il ne faut pas le rejeter pour autant. Comme dans toutes les sociétés, il y a les marges où on rencontre des choses nouvelles et vraiment importantes, et puis il y a les masses, moyennes, qui sont inintéressantes et conservatrices.

On peut créer la réalité par la façon dont on pense. Il ne s’agit pas d’aller très loin mais de changer un peu la manière dont on pense. Jouer sur le volume, par exemple, ça modifie les sens, la perception. Soudain, ce à quoi on devait accéder par des sens précis – les yeux, les oreilles –, on le ressent dans son corps, on le goûte. Ça remue ces choses, c’est là, à sa portée, c’est de l’ordinaire qui devient extraordinaire, ou quelque chose comme ça. Et c’est agréable, aussi, ça crée un espace physique. Ça pourrait presque s’apparenter à un massage, mais avec cette zone dangereuse que je trouve agréable, un peu comme dans le masochisme. Seulement, on ne peut pas se retrouver comme ça dans cet espace, en étant assis ici, dans ce café. Il faut commencer par se créer son propre espace d’expérience.

« Lorsqu’on est très proche du sommeil, on touche à l’inconscient. On s’ouvre à l’expérience, en quelque sorte. C’est une chose que j’ai déjà racontée plusieurs fois, mais ça m’a fasciné quand j’ai commencé à écouter de la musique classique : l’un des plus grands compliments que l’on puisse faire aux interprètes, dans le cadre d’un concert privé – chez un banquier très riche qui invite un virtuose à son domicile, par exemple –, c’est de s’endormir ou de somnoler. J’imagine que c’est une façon de montrer que l’on apprécie la musique d’un artiste, et que l’on est prêt non seulement à penser, à rencontrer et à apprécier sa musique de manière consciente et rationnelle, mais aussi que l’on est prêt à ouvrir un peu son inconscient, pour essayer de ressentir plus pleinement la musique. C’est intéressant et c’est aussi un vrai défi. Il est très facile d’entrer en transe, mais ça coupe pour ainsi dire le cerveau en deux : d’un côté un état méditatif ou presque, le sommeil somnolent ; de l’autre des calculs mathématiques aux résultats très incertains. Ces deux aspects sont très stimulants, qu’on retrouve d’ailleurs dans le raga. Le raga occupe une place importante dans mes goûts en musique. Je crois que la musique est un art sacré. C’est un outil très efficace pour accéder à une certaine disposition d’esprit, à des expériences sacrées, mystiques, religieuses ou ce que vous voulez. Et ça permet aussi une rencontre avec l’inconscient : pas la rencontre d’une énergie extérieure, mais celle d’un potentiel dans sa propre physiologie. C’est une exploration, je n’ai pas de réponse à tout cela, je suis curieux de voir dans le temps où cela va conduire. En fait, c’est assez simple, c’est comme avec les rêves : quel besoin a-t-on de sur-rationaliser tout ceci et d’interpréter tout cela ? Le but, c’est d’atteindre un certain niveau de concentration, et pour moi – je ne parle que pour moi, parce que Greg [Anderson] et Attila [Csihar] ont des points de vue très différents là-dessus –, c’est de parvenir à une disposition d’esprit, à une concentration qui permet une imagination plus large, ou une perception plus large, des détails. Mais le but, avant tout, c’est le son.

GUITARE 2

« On se trompe complètement sur les idées et sur la musique si on les pense en termes de propriété. On peut écouter la musique du XIII^e siècle et trouver des liens conceptuels et théoriques avec des choses d’aujourd’hui, par exemple dans l’harmonie. Mais cela ne veut pas dire que la musique d’aujourd’hui soit une simple version de choses plus anciennes, il faut comprendre que les idées ont une durée de vie plus longue. Elles ne se périment pas, et en un sens elles ne peuvent pas se périmer. Il faut un temps très long pour explorer les idées. J’essaie de concevoir la musique en un sens plus large, comme on peut le faire pour l’art (et cela nous ramène à Gerhard Richter). Ce qui est intéressant avec l’art, la musique ou la littérature, c’est qu’on peut partir d’un point, de quelque chose qu’on aime, découvrir les influences qui l’ont nourri, et remonter dans le temps ou arriver à l’inverse à des choses plus récentes. Les choses ne sont



Photo © Gisèle Vienne

Dylan Carlson, fondateur de Earth, en concert à Los Angeles, le 2010.

pas si individualisées. En un sens, Earth n’a rien inventé, et nous non plus. Dylan [Carlson] s’intéressait à des choses très diverses quand il a commencé : il pouvait avoir l’impression de reprendre les choses là où Tony Conrad s’était arrêté, ou là où Morbid Angel s’était arrêté… En tout cas, il tenait compte de choses qu’il avait vues et qui l’avaient marqué. C’est une chose à laquelle j’ai beaucoup réfléchi au cours des deux dernières années. J’ai été très influencé dès le début par le jeu de Dylan, mais on pourrait dire que je le suis encore plus aujourd’hui, parce que je sais enfin jouer de la guitare. Il m’aura fallu toutes ces années pour apprendre à jouer de la guitare… Dylan est un excellent guitariste, mais je préfère ne pas penser la musique en entmed de propriété. Ce qu’il fait ne lui appartient pas entièrement, il est le vaisseau par lequel la musique arrive. La plupart du temps, on s’inscrit dans une tradition beaucoup plus ancienne. Une idée, ce n’est pas une propriété, c’est davantage : une chose que personne ne peut posséder. On peut la porter ou en être le gardien (rises). Je ressens souvent cela quand j’écris des riffs, des parties de guitare : il me paraît évident que cela provient de quelque part. Parfois, je me dis : « Ok, là, c’est une partie de guitare qui vient des Melvins ». C’est vrai, bien sûr, mais cela passe à travers mon propre « filtre ». Du coup, quelqu’un qui entend ce même riff peut très bien se dire que ça vient de moi, me l’attribuer mais en réalité, il n’y a pas vraiment de source. Qui sait, quand Buzz écrit des riffs, s’il ne se dit pas : « Ça, c’est une partie de guitare qui vient d’Alice Cooper ; celle-là de Black Sabbath » ? Les idées ont une durée de vie, une épaisseur. C’est ce que Dylan appelle le « continuum de la musique ». De l’extérieur, la musique paraît très cloisonnée mais si on discute avec Gérard Grisey par exemple, je suis sûr qu’il est très au courant des autres types de musique. Et il est probable que tout passe par son propre « filtre » et, de la même manière, il y a des choses de Gérard Grisey qui passent à travers le nôtre.

TROMBONE

« Eyvind Kang a fait les arrangements du dernier album de Sunn O))) [Monoliths and Dimensions] – il est compositeur et altiste. On l’a embauché avec les musiciens qui travaillent d’habitude avec lui à Seattle, des gens très intéressants comme Julian Priestser et Stuart Dempster, deux représentants de la « vieille garde ». On nous demande souvent comment on a fait pour amener Julian Priestser à jouer sur l’album, mais on n’a rien fait du tout… Eyvind a écrit un arrangement pour trombone, et Julian Priestser fait partie des gens avec qui il travaille, c’est littéralement un de ses musiciens de studio. C’est ainsi qu’il s’est retrouvé sur l’album. C’était une bonne surprise, parce qu’on adore son jeu, ce qu’il a fait en solo et avec d’autres groupes. Mais le plus important dans cette expérience, c’est de l’avoir rencontré et d’avoir joué avec lui. Il a soixante-dix ans et il a un esprit totalement libre à propos de la musique : il vient jouer sur un album de Sunn O))) ! Ce type est deux fois plus vieux que moi et il reste assez ouvert pour essayer de nouveaux trucs en musique. Il est curieux, il s’intéresse aux choses et il fait confiance aux générations suivantes, à des gens qu’il a inspirés comme Steve Moore (qui joue du cor sur l’album). Ce que Julian Priestser joue sur l’album est vraiment extraordinaire et beau. Il fait un solo à la fin de l’album qui tourne, qui se tord, qui donne une lumière nouvelle à notre musique. C’était très généreux de sa part.

Quand tu es musicien et que tu es en tournée, tu te fais du souci, tu te demandes comment tu vas payer ton loyer tous les mois ; combien de temps tu vas tenir ; si ton corps va se désintégrer. C’est vraiment dur parfois. Qui sait comment cela va se dérouler ; ce qui va arriver ? L’économie est en pagaille – c’est quoi cette merde ? – et lui, Julian Priestser, il continue de jouer. Il est passé par les années 80 – ces années étaient horribles – et par les années 60, 70, et 90. Cela fait cinquante ans qu’il joue, c’est génial. Moi, j’e n’en suis qu’à quinze… Et puis il y a une dimension spirituelle dans son approche de la musique qu’il a acceptée. Ce n’est pas du sacré, cela fait juste partie de la musique.

STRUCTURE

« Ce qui est intéressant, en travaillant avec des artistes, c’est qu’on ne sort jamais entièrement de la musique. Gisèle Vienne et Banks Violette ne sont pas musiciens au sens propre mais en un sens ils le sont quand même. Ils ne jouent pas dans des groupes et ne vivent pas dans le monde de la musique, mais il y a des schémas qui ont une influence sur tout le monde. La musique est une part importante du travail et de la perception du monde de Banks Violette ; on vient un peu des mêmes endroits : de la scène hardcore. Quand on était teenagers, on allait voir des concerts hardcore, et on a des amis communs qui viennent de là aussi. En ce qui concerne Gisèle Vienne, elle aime le power electronics et la musique électronique expérimentale, c’est vraiment une influence pour elle. C’est pour ça qu’elle travaille avec Peter Rehberg sur quelques morceaux. Il y

Les membres de Earth en concert à Los Angeles, le 2010.

a des intérêts qui se ressemblent ; c’est bien de parler aux gens de choses qui vont au delà de leur propre discipline… Les choses ne sont pas si séparées, en fait, et c’est pour cela qu’on peut envisager des collaborations, à partir de ces ressemblances. Cela me plaît assez parce que ça sort du monde de la musique – les bars, les clubs et les hommes d’affaires stupides qui vont avec. Dans le milieu des galeries, il y a le bar et l’autre type d’homme d’affaires stupide qui vont avec (rises). Non, c’est intéressant, ces expériences. J’aime particulièrement travailler dans le monde de l’art, c’est assez amusant. « Avant, je travaillais dans la pub, en tant que graphiste. Je crois que ma carrière dans le graphisme est en train de finir aux chiottes… Je ne m’occupe plus que des pochettes de mes propres groupes. Des gens m’envoient des mails pour que je dessine le t-shirt de leur groupe de grindcore, pour leur tournée. Mais je n’ai aucune envie de le faire, cela n’a plus beaucoup de sens ! J’aurais plutôt envie de concevoir le graphisme d’un livre ou de m’occuper d’un projet d’identité visuelle. Je fais encore un peu de graphisme parfois. Cela s’arrêtera dans l’avenir ; il y a plein d’autres choses qui se passent et qui sont plus importantes.

Je joue de la musique, de la musique à guitare, et rien d’autre. Je ne conçois pas ma musique comme un évènement artistique ou une rencontre entre l’art et la musique. La Monte Young a construit une maison spécifiquement à cette fin : the Dream House. Dans ce cas, c’est vraiment une installation : c’est sa cave, sa tanière, son studio, sa maison. Je ne monte pas d’expositions, je ne conçois pas la musique de cette manière. Je ne la pense même pas en tant que performance. J’aurais plutôt tendance à penser la musique en termes de manifestation.

Avec Gisèle Vienne, la musique a d’abord un rôle de bande-son, elle doit s’intégrer à sa mise en scène et sa chorégraphie, parfois au script. C’est le même travail, mais avec une intention différente. D’une certaine façon, le travail que j’ai fait avec Gisèle Vienne m’a permis d’expérimenter d’autres choses, dans des espaces auxquels je n’ai pas accès avec Sunn O))). J’ai fait quelques morceaux pour elle, pour une pièce qui s’appelle « Eternelle idole ». J’ai pu explorer la mélodie et la structure mélodique à fond, comme je ne l’avais jamais fait auparavant. J’ai pu ainsi explorer différents aspects du raga, chose que je n’avais pas eu l’opportunité de faire aussi minutieusement. Je ne me rendais pas compte de la taille de mon ego par rapport à ma propre musique jusque-là. Comme c’est elle la productrice, elle me demande parfois de changer l’arrangement, des choses de ce genre. Au début, ce fut l’occasion de pas mal de discussions entre nous, de désaccords, mais, en fin de compte, le morceau sonne mieux avec sa structure à elle. Elle a une très grande maîtrise de la structure ; je crois que c’est une chose qui m’attire. Banks Violette est lui aussi un maître de la structure. Ça me séduit beaucoup de rencontrer ces gens qui travaillent la structure à partir de leurs propres formats. Le principal résultat, en travaillant avec ces gens, a été d’étendre ma propre conscience de la structure, à la fois dans ma propre musique et en général.»

NOTES :

Earth: groupe américain fondé en 1990 par Dylan Carlson seul membre permanent jusqu'à aujourd'hui. Leur deuxième album, earth 2 (Sub Pop, 1993) constitue une des influences majeures revendiquées par Stephen O'Malley.

 Morbid Angel : groupe américain pionner du death metal, Altars of Madness (Earache, 1989)

 Burning Witch : groupe de doom metal américain fondé par Stephen O'Malley et Greg Anderson, (1995-1998), Crippled Lucifer (réédition Southern Lord, 2008)

 Greg Anderson : musicien américain, avec Stephen O'Malley fonde Burning Witch, Thorr's Hammer et Sunn O))) ainsi que le label Southern Lord

 Melvins : groupe américain fondé en 1982 par Buzz Osborne qui en ralentissant et en alourdissant le punk a ouvert la voix au grunge ainsi qu'au doom et autre musiques lentes. Houdini (Atlantic, 1993)

 Khanate : groupe américain constitué de Stephen O'Malley, James Plotkin, Alan Dubin et Tim Wiskida (2001-2006). Capture & Release (Hydra Head, 2005)

 Sarin : groupe américain de musique industrielle fondé par Stephen O'Malley et Edgy 59, auteur d'une cassette en 1996 jamais rééditée.

 Z'ev : percussionniste américain pionner de la musique industrielle. Magistral avec Stephen O'Malley (2007, Southern Lord)

 Lotus Eaters : groupe américain de musique expérimental fondé par Stephen O'Malley, James Plotkin, Aaron Turner en 1999, Mind Control for Infants (Neurot, 2002)

 Attila Csihar : chanteur hongrois et pionnier du black metal (Mayhem, De Mysteriis Dom Sathanas, 1994, Deathlike Silence), collaborateur régulier de Sunn O)))

 Eyvind Kang : violoniste et compositeur américain. Athlantis, Ipecac, 2007

 Julian Priestser : tromboniste américain de jazz, membre de l'orchestre de Sun Ra à la fin des années 50, joue sur le dernier disque de Sunn O))) (Monolith & dimensions, Southern Lord, 2009)

 Stuart Dempster : tromboniste américain, cofondateur du Deep Listening Band avec Pauline Oliveros, joue sur le dernier disque de Sunn O))) (Monolith & dimensions, Southern Lord, 2009)

 Gisèle Vienne : chorégraphe française, collabore avec Stephen O'Malley (Kindertotenlieder, création Brest 2007)

 Banks Violette : artiste américain, collabore avec Stephen O'Malley (exposition Untitled 07, galleries Team et Gladstone, New York, 2007)

 Peter Rehberg (Pita) : musicien autrichien et fondateur du label de musique électronique Mego, joue avec Stephen O'Malley dans KTL (4, 2009, eMego)


e : Qui a disparu ?

Paule : Monstre ! Dévore ! Moi !

e : Quoi ? eux.

Paul : **Monstre-moi** ta face en face.

e : Deux r2d2.

Paule : Paul, je vais te montrer la vérité te la sortir des yeux nom de d'yeux !

e : Il y a (il y avait, il y aurait, il pourrait y avoir) un motif tapi dans

mon tapis, mais, plus qu'un motif : **un savoir, un pouvoir**.

Paul : Paule, je vais te montrer l'iris, la cornée, le cristallin, la rétine, pupille que tu es de la vision !

Paule : Mon amour, ma démonstration va te crever les yeux.

Paul : Chère, très chère Paule, je vais là t'envoyer sur orbite va te faire voir.

Paule : Ah ! Paul !...

Paul : Ah ! Paule !...

e : Tout colle. Machine Monstre.

Paule : Des monstres nous...

e : Tout est foutu.

Paul : Sommes sommés d'exposer nos vues.

Paule : Nous nous exposons, nous nous dévoyons.

Paul : Pa ule, aveu gle ment vrai ment.

Paule : Paul, rêve moi les yeux !

e : Imago dans mon tapis.

Paul : Regarde Paule et vois !

Paule : Je vois là !
e : Touffu. En plein deus ex machina.
Paul : ...
Paule : Regarde Paul et vois !
Paul : Je vois là !
e : **Des machines d'yeux écheuvelés veulent...**
Paule : ...
e : Des cheveux dans les deux yeux des r2d2.
Paul : Dans l'obscur vu nous nous dirigeons clairement.
Paule : Le visible ment : **l'obscur aimant** est notre orient.
Paul : Mon amour est ma foi qui m'aveugle aimant qui vers toi pointe.
Paule : Oh Paul... Touchés mes yeux de joie pleurent et brouillée ma vue est.
Paul : Paule, un mourir éclairer mon visage.
Paule : Mon visage lumineux resplendit de toi de joie.
Paul : Sommes nous à l'intérieur là où il n'y a aucun éclairage ?...
Paule : **Sens je de toi la présence.**
Paul : Présent toi je là sens.
Paule : Paul !
Paul : Paule !
Paule : ...
Paul : Où sommes nous ?
Paule : Nous Y sommes.
Paul : **L'inconnu Y est ?**
e : Pourtant, ajoutait-il plus bas, nous n'avons aucun choix : il nous faut savoir, à tout prix, qu'à tout instant un Sphinx pourrait nous assaillir ; il nous faut savoir, l'avons-nous jamais su, d'un oui, d'un non, pour aussitôt l'avoir vaincu.
Paule : X.
Paul : Le dévoilement est l'arraché des paire d'YeuxX
Paule : Visiblement.
Paul : Buto !
Paule : **Danse** mon ami
Paul : Tout mon saoul !

Démonstration d'un petit **reste en présence n** fois dans les montagnes, dans les montagnes, dans les successions de temps e, de moments t, de hexes s. C'est la étant donné et à partir de la tout reprendre de ce qui semble un délaissé. Restes, donc. Nous les partagerons. Ce que nous partagerons en deux parts égales ou à peu de choses très près, ma moitié, ce sont des monstrations de ce qui est déjà là entièrement. Toutes les parts en sont dites lisibles. Les strates qui sont vues à travers la vitre sont des coupes finales de l'érodé, des nivelés du terrain naturel. C'est au fond que nous y sommes allés. **Tranchant dans le gras du collinéen**, chemins routes tracés pour ne pas que nos promenades se tarissent ni se taisent.

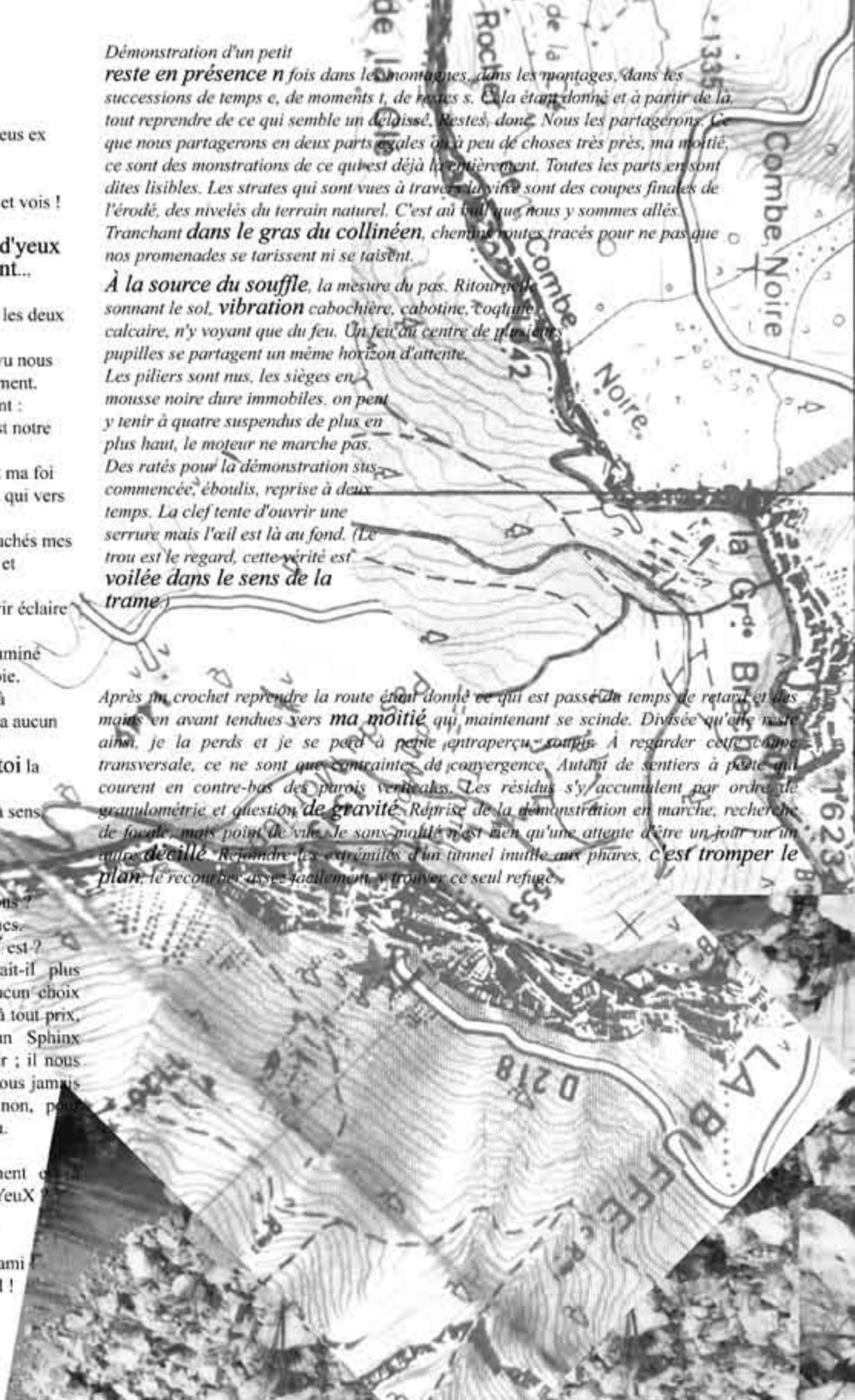
À la source du souffle, la mesure du pas. Ritournelle sonnant le sol, **vibration** cabochière, cabotine, coquette, calcaire, n'y voyant que du feu. Un feu au centre de plusieurs pupilles se partagent un même horizon d'attente. Les piliers sont nus, les sièges en mousse noire dure immobiles. on peut y tenir à quatre suspendus de plus en plus haut, le moteur ne marche pas. Des ratés pour la démonstration sus-commencée, éboulis, reprise à deux temps. La clef tente d'ouvrir une serrure mais l'œil est là au fond. (Le trou est le regard, cette vérité est **voilée dans le sens de la trame**)

Après un crochet reprendre la route étant donné ce qui est passé en temps de retard et des mains en avant tendues vers **ma moitié** qui maintenant se scinde. Divisée qu'elle reste ainsi, je la perds et je se perd à peine entraperçu. À regarder cette coupe transversale, ce ne sont que contraintes de convergence. Autant de sentiers à pente qui courent en contre-bas des parois verticales. Les résidus s'y accumulent par ordre de granulométrie et question de gravité. Reprise de la démonstration en marche, recherche de focale, mais point de vue. Je sans-motivité n'est rien qu'une attente d'être un jour ou un autre **décille**. Rejoindre les extrémités d'un tunnel inutile aux phares, c'est tromper le plan. le recourir, assez facilement, y trouver ce seul refuge.

Paule : **Fi des trajets qui, de A jusqu'à Z, vont sans passer par**

BC
D
EFGHIJ
KLMN
O
PQRST
UVWX
Y !...

Saute ! En ! L'air !



Paul : Foin des routes qui mérient pAr le bout du nez sans fleurir l'alphabet !
Paule : Ce qui encombre c'est la poutre, le bâton et la paille !
e : Fétu.
Paul : Ce qui encombre c'est la poutre, le bâton et la paille !
Paul : En plein dans l'oeil mon amie !
Paule : Bon pied bon oeil bon pied bon oeil bon pied bon oeil.
e : Faux !
Paul : Je danse et tourne !
Paule : Tu virevoltes !
e : Défi.
Paul : Je m'élève comme gaz en l'air !
e : Défaut.
Paule : Je ne te vois que peu.
e : Eux machinent les yeux de la machina deus...
Paul : Suis souffle !
e : Fou !
Paule : Tu m'en bouches un coin je ne te vois plus.
e : Peau fine.
Paul : Hop hop hop !...
e : Auto-deux otto dix yeux durant l'entre r2 d2...
Paule : Ah !... Sûrs décoiffée...
e : Les deux oeufs-donnent de l'air aux cheveux pistonés.
Paul : Monstre-moi...
Paule : Vois là : mes cheveux en tout sens.
Paul : De la racine à la pointe c'est tout méli-mélo...
Paule : Prête-moi tes cils pour démêler.
e : Paupière finale.
Paul : Prends dans le sens du voile.
e : Foetale.
Paule : Merci mon ami je vois le sens.
e : Fatale.
Paul : Ce n'est pas compliqué : suffit d'ouvrir l'oeil.
Paule : Oui mais le bon.
e : Philosophale.
Paul : Et de déambuler.
e : Oui. Au plus fort du Logos, il y a un champ proscrit, tabou zonal dont aucun n'approchait, qu'aucun soupçon n'indiquait : un Trou, un Blanc, signal omis qui, jour sur jour, prohibait tout discours, laissait tout mot vain, brouillait la diction, abolissait la voix dans la maldiction d'un gargouillis strangulant. Blanc qui, à tout jamais, nous taira vis-à-vis du Sphinx, Blanc à l'instar du grand Cachalot blanc qu'Achab pourchassa trois ans durant, Blanc où nous disparaîtrons un à un...
Paule : Le nez au vent.
e : D'eux otto housses prennent en grippe l'air de deus r2 !
Paul : Voilà voir, c'est simple.
e : Soit le vers de Mallarmé : "Ce lac dur oublié que hante sous le givre"
Paule : Au revoir Paul.
e : Il ne saurait être perçu comme tel que si l'on fait sonner, en silence ou à haute voix, le final "obsolète" de hante.
Paul : Au revoir Paule.
e : Fin de la partition.

Les chaînes s'enfoncent dans la terre et tractent des sapins, qu'elles déposent trois par trois plus loin les roues attentionnées, aussi lentes que notre pique-nique.

Il y a de la pente dans tous les sens, à se demander comment font les roues qui adhèrent si bien. Que l'on soit en août produit un espace peu habituel peu habité.

Tu y trouves je m'y reconnais. Je t'y trouve à y reconnaître. Ce mouvement dans les ombres, c'est un enchaînement de mobiles qui s'assouplit. Ombres de nos vêtements, les lignes vont jusqu'aux rayures des siens que nous lui avons enfilé.

La route se resserre en désordre après le tunnel sur l'étroit sentier de notre passage, plutôt que sur les vacances en voix off de 1968, les vitres qui descendent aux premiers sursauts géologiques, la falaise en contre-plongée. Les remonte-pentes à l'arrêt déplacent le champ libre vers un terrain d'exploitation minier, ou dans les sous-pentes, le golf.

La maison est emballée dans chacun de nos soucis. Ou la maison emballée par chacun de nos soucis.

Quand tu me parles je sens très distinctement le contenu BTP prose-poème d'une largesse qui nous déconfiné. Je voudrais bien avoir la même à te réserver mais je pense à part moi que vraisemblablement, toi aussi. Ce qui revient à dire qu'on se voit avec des jumelles, mais un certain sens de la musique.

Une petite fille sombre dans la casquette, coton étalé autour du sourire. C'est notre petit e qui déjà avale beaucoup d'alphabets.

Différentes profondeurs de vert

dans différentes échelles de verre qui s'établissent.

Puis optique du sac en tous points intéressant nos ventres.

Et ce qu'on fabrique.

Il y a bien une entité. Entièrement abstraite, elle s'imprime contre les corps et enregistre tous les reliefs en temps réel comme un moulage de l'air brassé, un ballon géant épousant les formes, appuyant les nez, s'enfonçant dans les narines.

Les cartes sont des présentations en rythme, pour peu qu'on s'y soit attardé.

D'émotions passées qui nous ont décrit. Les silences ont des densités de quartz quand un cerf passe ou une Ferrari passe ou bien une crevasse ou une biche. Papillon de nuit de sept centimètres.

Paule, devant Paul une monstrance s'élève du tapis et le suit. Paule, Paul est toujours en-deça de ce qu'il dit, ce que voit Paule, Paul.

(Paule regarde Paul regarde Paule).

Lapiaz. L'inextricable bien

empêtré est d'une

légèreté infinie.

Évoquant tour à tour les mouvements des vagues, ou les souffles d'une circulation aéroportuaire, le son de *Starling Flocks* semble familier tout en restant inidentifiable.

Dans cette installation synesthésique, Yuna Amand croise différents matériaux, et différents médiums : un tableau métallique, moucheté de petites tâches noires et de hauts-parleurs qui forment une sorte de bas-relief, avec une diffusion sonore environnementale. Le minimalisme austère de la composition contraste avec le foisonnement bruitiste du son, dans un style baroque désenchanté. Avant tout, c'est le son qui s'impose à nos sens.

Sans jamais atteindre le « rouge », il est par moment si difficile à soutenir qu'il s'adresse à notre corps tout entier. Et il s'avère tout aussi résistant à l'identification, bien qu'il semble issu d'un enregistrement du réel.

Est-ce le bruit du vent dans les arbres, ou celui du passage d'engins à grande vitesse ?

Sans être vraiment agressif, cela ne se révèle pas non plus apaisant, mais plutôt oppressant... Il est assez déconcertant d'osciller ainsi entre une interprétation naturaliste ou artificielle.

Une chose est sûre : le son tourne autour de nous dans l'espace d'exposition, s'amplifie petit à petit, jusqu'à devenir presque assourdissant, puis disparaît brutalement, avant la prochaine vague sonore.

Tout à coup, d'intenses cris d'oiseaux surgissent du magma bruitiste.

Le piaillage des oiseaux nous fournit un indice appréciable, qui postule pour une version figurative.

Flux et reflux, le son se déplace comme une vague, et c'est une vague d'oiseaux aux ailes bruisantes !

Le titre *Starling Flocks* signifie précisément « Foules d'étourneaux ».

Mais il n'y a rien de bucolique dans cet enregistrement sonore, malgré son origine naturelle, car la densité parasitaire est corporellement difficile à soutenir.

Rien de très « fleur bleue » non plus dans l'installation des hauts-parleurs qui diffusent le son. Incrustés dans une sorte de cimaise métallique, ils prolifèrent en formations compactes, dans un enchevêtrement de câbles.

Associés visuellement à un langage binaire fait de points et de croix noirs, ils matérialisent les nuages d'oiseaux : les haut-parleurs restituent littéralement la présence massive et oppressante des nuées d'étourneaux.

Enregistrés à la tombée du jour, à l'heure où ils se rassemblent pour la nuit, les étourneaux donnent l'exemple d'une société de masse, organisée selon un strict mimétisme : ils répondent à des stimuli collectifs, endogènes comme allogènes, qui commandent strictement leurs comportements. La somme de ces stimuli et des réponses associées constitue une véritable programmation pour la survie de l'espèce.

Mais, leur excessive massification entraîne une consommation des ressources vivrières, qui tourne proprement au pillage. Et, les étourneaux sont classés nuisibles par l'Office de surveillance du territoire.

Voilà donc de quoi alimenter notre propre paranoïa grégaire : une espèce sauvage qui met en danger nos productions agricoles !

Dans le même temps, l'analogie comportementale entre les étourneaux et les hommes semble évidente : la surenchère d'une consommation de masse ne conduit-elle pas l'homme à épuiser les ressources naturelles ? Héritée d'un instinct de survie aujourd'hui anachronique, cette logique de surconsommation globale est, en outre, conceptualisée par les théories génétiques du « même » : celles-ci prétendent que l'humain se développe essentiellement à travers un conformisme de masse, garant du progrès civilisationnel ! Heureusement, le débat reste vif, grâce à leurs détracteurs, qui, eux, défendent plutôt l'idée d'une évolution déterminée par les spécificités, les anomalies, les différences... Bref, des généticiens font « l'éloge de la différence », à l'instar de nombreux artistes et intellectuels. Yuna Amand, elle aussi, s'engage dans ce vaste débat, et réalise, à travers une analogie ironique, un portrait glacial de nos comportements de consommation de masse.

Métaphore inversée de notre relation à la nature, *Starling Flocks* révèle la part ténébreuse d'une « mémification » exagérée de nos modes de vie, devenus clairement parasitaires.

ANNE-LAURE EVEN

Double page suivante, Yuna Amand, *Starling Flocks*, 2009



1990 (en gros)

Persuadé qu'être artiste est mon destin, je décide d'entrer à l'Ensbu, qui ne m'accepte qu'après la troisième tentative, et où je reste cinq années, tâchant de faire quelque chose de cette décision. Au fil des ans, ma production d'œuvres se raréfie, leur mise au jour devenant de plus en plus difficile.

J'écris quelques textes, courts.

1995 (approximativement)

Persuadé qu'être artiste n'est pas mon destin, j'écris : « Aujourd'hui, j'ai pris la décision d'abandonner les arts plastiques. Que cette décision soit temporaire ou définitive, je ne suis évidemment pas en mesure de le savoir. En attendant, et à partir de maintenant, j'écrirai ». Suivent plusieurs pages qui forment un livre intitulé *La Suite* que l'Ensbu publie hors-commerce.

de 1995 à 2005 (environ)

Contrairement à ce que je prévoyais, je n'écris plus, ou très peu. Ma production écrite reste exsangue pendant de longues années.

2005 (à peu près)

La passivité devient plus insupportable que la honte, je recommence à écrire. Le texte induit porte le nom de *Prologomènes à toute oeuvre future*. Il est publié, au fur et à mesure de sa rédaction, sur une page web qui lui est dédiée, selon une règle stricte : chaque publication remplace la précédente.

Parallèlement, j'écris, en les recopiant dans un cahier, des phrases entières que je prélève dans le fil de mes lectures (de livres, mais pas exclusivement). Qu'être artiste soit ou non mon destin, je n'en sais rien. Mais j'exposerai ces phrases, qu'alors je réécrirai à nouveau, quand l'occasion m'en sera donnée.

Prologomènes à toute oeuvre future est aussi le nom de ce cahier.

Dans le TGV (un duplex, et je suis assis à l'étage) entre Paris et Marseille, où j'aurai deux jours pour préparer *Pâtoef, 1*. Acheté et consommé à la voiture-bar, je m'attendais bien à ce que le sandwich « parisien » fût cher ou dégueulasse. En fait, il était cher et dégueulasse.

Devant moi, de l'autre côté du couloir, occupant l'une des quatre places en vis-à-vis, un homme massif est assis depuis peu. Silencieux d'abord, je ne me souviens pas à partir de quel moment il ne l'a plus été, ni pourquoi. Il ne le sera plus jusqu'à Saint Charles. Un prétexte quelconque lui aura suffi pour engager la conversation avec son voisin d'en face. Lequel est du genre attentif ou poli, du genre qui opine à intervalles réguliers. Auditeur associé de force par la proximité du concubule, j'apprends, au fur et à mesure du voyage, que l'homme en question retourne au Maroc où il habite et travaille, que d'ailleurs sa femme est marocaine, qu'il est chef d'une entreprise qui fabrique et vend des interrupteurs en gros, mais pas n'importe lesquels, des interrupteurs de luxe tout en marbre (hormis le bouton-poussoir), marbre qui, à l'en croire, est un matériau dont l'opacité rétive aux rayons X en fait un choix privilégié pour le trafic de stupéfiants, que sa fille, étudiante à Sciences-Po, prépare un long séjour d'étude en Chine, qu'il appartient, plus jeune, à une fédération socialiste (je ne me rappelle plus laquelle) et que c'est à cette époque militante qu'il eut l'occasion de croiser Christian Blanc et fit surtout la connaissance de François Rebsamen avec qui il eut des échanges vifs mais amicaux. À la fin du voyage, je n'ai lu qu'une vingtaine des pages du livre que j'avais emporté.

J'ai aussi pris avec moi un petit cahier (17 x 22 cm, petits carreaux, Clairefontaine®, pas très beau) intitulé (sur la couverture pelliculée, au stylo correcteur dont l'encre blanche est la seule qui tienne) *Prologomènes à toute oeuvre future, X*, que j'ouvriai une fois arrivé à destination, quand je serai seul, dans la petite coar, pour y écrire ceci¹³³ :

¹³³ Les mentions en roman et entre crochets sont des ajouts postérieurs.

Marc Gougenheim & Martin Burnaacs, une piste ?

À la page 292 de l'édition de poche de *La Vie mode d'emploi* :

Mareel-Emile Burnaacs, S.A.
 "Tout pour les topis"

À la page 431 :

« il avait rencontré lors de son séjour à l'hôpital un musicien autodidacte, Mareel Gougenheim, dit Gougou, dont l'ambition était de former un grand orchestre de jazz... »

DESCRIPTION / PRINCIPES

- Un cahier noir portant le nom de *Prologomènes à toute oeuvre future*, qui contient, notés au fur et à mesure, des extraits de texte, lus, puis recopiés.

- Un point commun à tous ces extraits : je ne suis l'auteur d'aucun d'entre eux. Ils sont tous une copie stricte d'un texte. En d'autres termes : ils ont tous été lus avant d'être (r)écrits (par moi).

- Source ? Tout ce qui peut être lu, donc tout ce qui a été, un jour, écrit, et n'a pas disparu avant que j'en lise la trace, est potentiellement candidat (ce qui exclut d'emblée, je le vois écrivant cela, toute parole proférée qui n'ait pas été transcrite par qui ou quoi que ce soit, moi excepté). Dès lors sont considérées équivalentes des sources comme : les livres, la presse, les messages publicitaires, ceux de la signalétique urbaine, le courrier reçu, privé ou administratif, postal ou électronique, l'imprimé ou le manuscrit, etc. Statistiquement, jusqu'à présent, les livres sont la source majoritaire.

- L'extrait : peut être de longueur variable, d'un mot à plusieurs phrases. L'extraction respecte le principe d'intégrité du fragment ; l'incision est pratiquée en son début, et à sa fin ; le fragment n'est jamais recomposé ; pas de suture, de greffe, de mélange ; aucune coupe sur le fragment prélevé. Mais les limites de l'extrait choisi peuvent ne pas se conformer à la structure morphologique de l'original ; le premier mot d'un fragment n'être pas le premier d'une phrase ; le dernier n'être pas le dernier d'une phrase. Pourtant, compte tenu des extraits collectionnés jusqu'ici, c'est plutôt rare. En général : un extrait = une phrase dans son contexte original. Une fois recopiés, les fragments deviennent, en quelque sorte, autonomes, et (re)constituent, dans mon cahier, des phrases : les miennes. Je les nomme 'phrases', donc, même s'il y a troncature par rapport à l'original. Les 'phrases' de mon cahier ne sont donc pas tout à fait les phrases originales.

aparté : la compilation des extraits de texte dans le cahier qui les contient fait ressembler le tout à une collection qui croît lentement. Comme un berbier, ou une vitrine d'entomologiste, alignant différents spécimens remarquables.

J'espère que la comparaison s'arrête là : 1) parce que dans ce genre de collection les spécimens sont tous morts, c'est la condition et la conséquence de leur collection, 2) parce que leur exposition est une opération qui reviendrait à dire : « voyez mes beaux spécimens ».

Je collectionne des fragments de texte, mais je n'en constitue pas une collection ; je ne suis pas collectionneur. Mon cahier de fragments n'est pas un recueil de timbres, c'est un atelier compact où je range mon matériau textuel, ma matière première.

- Choix des fragments ? Difficile de donner une raison, une réponse précise, synthétique, explicite, cohérente, définitive. Mettons pour l'instant qu'à la lecture l'envie s'en fait sentir, et qu'en imagination la possibilité d'exposer telle phrase provoque [ce qui suit a été raaté].

- Exposition. Un mode opératoire très simple, assez peu spectaculaire, qui consiste à récrire une quantité donnée de phrases, là où l'exposition a lieu. Le choix des phrases et de leur nombre n'est pas déterminé a priori. Les outils sont, si possible, les outils d'écriture les plus courants : stylos, crayons, adaptés au support si nécessaire (marqueur à alcool indélébile pour écrire sur une vitre, par exemple). Les dimensions des lettres, les dimensions des phrases restent réduites, en tout cas réduites à l'échelle de ma main, de ma taille (1,77 m), de l'opération d'écriture qui les produit. La surface sur laquelle elles sont exposées, que j'imagine naturellement plus grande, voire beaucoup plus grande qu'une feuille de cahier, en grossit légèrement le corps, dans une proportion égale à peu près au double, au triple de la taille des lettres écrites sur une feuille de papier de format standard. La position de chaque phrase sur son support est censée être, aussi, décidée sur place.

[écrit à part :] Les arts plastiques avec le moins de plastique possible ?

Toutes ces définitions sont préalables, prévisionnelles, supposées valides et applicables en tout lieu [et, évidemment, révisables]. Elles ne peuvent présager du « montage » à proprement parler, et de l'inattendu surgissant sur le lieu même. Peussent-elles ne pas le masquer, ni le faire fuir, et se contenter d'y répondre si elles le pouvaient ; accepter d'être contredites et par conséquent reformulées si nécessaire.

- Montage (plutôt qu'accrochage, qui ne peut pas convenir : aucun objet digne de ce nom, déjà constitué, ne préexiste à l'exposition, tel qu'en tout cas il s'y présente(ra), et qu'il suffirait de déplacer. (Mais, à la réflexion, écrire cela ne suffit pas : toutes les phrases, rangées dans mon cahier, comme autant de paire de chaussettes dans leur taille, ne s'y trouvent-elles pas comme de vulgaires, de banals objets ? Et, à

place sans rien être dans une queue à la poste, ou à celui qui, déambulant le long des linéaires du magasin de presse, interminablement bésé à porter en caisse le numéro du magazine pornographique qu'il a choisi.

Plus tard, je découvrirai *La Friche* : Belle de mal, je regretterai d'y voir en caractères agrandis et aubésifs, sur les murs, quelques mirocaux choisis des Œuvres d'Edouard Lercé ; je reprendrai, depuis le début, à proximité de la Black Box du Cercle Ramo Nash, une conversation déjà engagée quelques mois plus tôt, sur internet, avec Sowana :

Sowana > GPS version 1.1
 Visiteur > Bonjour.
 Sowana > Je m'appelle Sowana. Et toi ?
 Visiteur > Je t'appelle Sowana si tu veux.
 Sowana > Je ne crois pas pouvoir te nommer + je t'appelle Sowana si tu veux + ! Merci de taper simplement ton nom ou ton pseudo.
 Visiteur > simplement ton nom ou ton pseudo.
 Sowana > Je m'appelle Sowana. Comment puis-je t'appeler ?
 Visiteur > Comme il te plaira.
 Sowana > Je ne crois pas pouvoir te nommer + Comme il te plaira + ! Merci de taper simplement ton nom ou ton pseudo.
 Visiteur > Encore une fois ?
 Sowana > Encore une fois ? ... ! C'est ton pseudo ?
 Visiteur > Non, c'est une question.
 Sowana > Aide moi un peu ! Tape ton nom et ton pseudo, et rien d'autre pour l'instant.
 Visiteur > ton nom et ton pseudo, et rien d'autre pour l'instant.
 Sowana > contact établi et rien d'autre pour l'instant mod nom est Sowana.
 Visiteur > Tu es libre ce soir ?
 Sowana > Je suis un expert artificiel en art. Le Cercle Ramo Nash me programme actuellement pour répondre à toutes tes questions sur l'art d'aujourd'hui. Avec quel problème veux-tu aborder cette conversation ?

La veille de mon retour, à une table du café tout proche, je rencontrais Dwight Rabbit, critique d'art. Nous conversâmes. Je ne sais plus au gré de quels détours nous en rîmes à parler de sculpture, mais je me souviens qu'il s'étonna que je ne connusse pas tel ouvrage de Rosalind Krauss sur le sujet. À la lecture des quatre phrases sur la vitre, il supposa de ma part (Art-orama allait ouvrir ses portes) quelque pos-

l'inverse, le tableau (par exemple), objet non banal par excellence (même dans le cas de banals tableaux), n'en devient-il pas un pendant le laps de temps où il est emballé, transporté, déballé, et -même-accroché ? Et remplacer 'tableau' par 'installation' ou ce qu'on voudra ne change pas grand chose.)

Bref, mon premier travail est assez logiquement un travail de relecture des phrases disponibles, supposément prêtes à l'emploi, dans mon cahier. Première surprise, première difficulté : à la lecture, que j'effectue dans les lieux (une petite et charmante coar), un grand nombre de phrases se désistent, disparaissent, comme des escargots dans leur coquille. Je leur prêtai pourtant quelque valeur, quelque force, quelque aplomb, quelque intérêt, au moment de les recueillir. Sinon, pourquoi l'aurais-je fait ? Elles ont retenu mon attention, j'ai retenu leurs mots, leur forme. Confrontés à l'expérience directe de leur mise en œuvre proche, certains de mes choix deviennent sans délai caricaturaux, stupides, ridicules, inassumables. Au mieux, dans de nombreux cas, il me semble que telle phrase n'est pas destinée à ce lieu (en l'occurrence l'ensemble vitré qui m'a été confié), qu'elle n'y résonnera pas comme je m'y attendais, qu'elle n'y peut rien ni -évidemment- moi non plus.

Une relative angoisse, au moins une tension naît et dure quelque temps, insinuée entre le travail à accomplir et l'imunité de pronostics dépassés. Moment de soudaine stupeur et de petite panique muette, comme face à l'inefficacité d'une formule magique à l'incantation de laquelle on avait pourtant prêté de réels pouvoirs...

Ax, à qui je fais part, plus tard, de cette brusque amplification des difficultés, qui distinguent sans appel ce qu'on attend de ce qui arrive (un peu comme à l'occasion d'un premier rendez-vous, pour lequel tout a été préparé : l'heure, le lieu, le bouquet de fleurs, les signes de reconnaissance mais dont la rencontre, lorsqu'elle advient, suspend la raison d'être), trouve un mot : violence.

Aux alentours, quelques vernissages se préparent. Chez Buy-Soiff on installe un grand mur noir laqué percé en son centre d'une fente verticale en forme de meurtrière (Nicolas Milbé), chez VF Galerie je surprends, franchissant le seuil, l'activité affairée et bazarole des derniers jours d'accrochage (Emmanuelle Villard). Tout cela a de la gueule, assied incontestablement la présence, même temporaire, d'objets dans leur désormais lieu de vie, en comparaison de quoi mes quatre phrases sur leur vitre paraissent plutôt fluettes (non par leur taille, leur [absence de] masse, la place qu'elles occupent ou l'indigence des opérations nécessaires à leur inscription, mais dans leur résolution, leur droit) et me font penser au quidam laissant sa

ture provocatrice, soucieuse de tenir les œuvres à l'écart de toute valeur marchande. Je le détrompat. J'essayai d'expliquer (tant bien que mal, car, bien souvent, mes intentions produisent l'inverse de l'effet qu'elles visent) qu'il y avait, à mes yeux, d'autres priorités. Il évoqua également la « caution littéraire », typique selon lui de la production artistique de ma génération. Il se demandait aussi pourquoi - le langage avait besoin d'une mise en espace ». Fichtre. Je ne m'étais pas posé la question jusqu'ici, j'aurais peut-être dû. Mais je n'aurais pas su, probablement, y répondre. Le langage, à vrai dire, je n'y avais jamais pensé. J'étais persuadé d'avoir exposé des phrases, que j'avais lues, que j'ai réécrites. D'une phrase, de plusieurs, au langage, le chemin est vite fait, certes, mais il faut le parcourir. Et laisser derrière soi ces phrases particulières. Lorsqu'il parle au nom de son espèce, l'individu troque son baluchon contre un étendard. Trouvera le langage dans ces phrases celui qui veut d'abord leur faire porter ce bapeau, dont je ne sais s'il leur sied mieux ou moins bien qu'un autre, mais dont je crois qu'il n'est pas le seul qu'elles peuvent porter. Est-il possible de penser que celles-ci et celui-là n'entretiennent qu'un commerce imposé ? Moins que le langage, sans doute, encore bien loin de lui, j'aurais préféré faire valoir que les choses pouvaient suivre, avaient suivi un chemin à rebours de celui-là ; qu'il me semblait qu'aucune forme de langage n'ait accédé à sa mise en espace, mais que l'espace, depuis longtemps, lui préexistait ; absolument vide. Que je voulais, et veux toujours, l'habiter, un peu. Comme cela parce que je ne sais pas comment. Et que de cela le langage se contrefout.

SUR LE CURATING (bis) SAMMY ENGRAMER

L'article « Sur le Curating » (revue 02, n°50) de Boris Groys décrit le profil d'un curateur en prise avec l'individualisé, comme l'impossibilité d'échapper à des prétentions égales, sinon supérieures, à celles de l'artiste. Bien entendu, ces prétentions accompagnent les volontés iconoclastes de l'artiste contre une économie de marché qui désamorçait et sacralise les tentatives les plus volontaires. Pourtant, de sa présentation la plus confidentielle à sa manifestation la plus événementielle, c'est avec ces circulations que l'œuvre accède au panthéon de l'art, visible en tant qu'art, donc en tant que moment historique sacralisé (parfois juste pour trois mois) ; mais aussi visitée en tant qu'œuvre, donc arraisonnée à des formes de résistance ou de singularité propre au génie artistique. Cet aller-retour entre « l'œuvre se transformant en art » et « le document potentiel qu'elle représente » est bien entendu un compromis plus qu'un aboutissement. Cela dit, apprendre que les artistes comme les curateurs mangent de concert dans la main du même banquier est forcément jouissif, les artistes se sentiraient désormais moins seuls.

J'ai cependant une ou deux réserves. Qualifier d'insultes « les critiques institutionnelles » des artistes envers les curateurs au titre d'attaques délibérées me paraît dé-

libérément rapide. Si l'on s'en réfère à l'histoire contemporaine, les artistes n'ont pas seulement exclu les curateurs sous prétexte qu'ils furent des fossoyeurs d'œuvres issues du génie d'artistes en souffrance. Je crois au contraire que le curateur a toujours eu une place capitale. Si capitale que les artistes eux-mêmes se mirent à réfléchir sur la notion de curating et de critique d'art. Et bien que beaucoup d'artistes fassent l'autruche, d'autres ont compris l'importance de la circulation des œuvres d'un lieu à l'autre, du contexte politique dans lequel elles sont exposées, et des interprétations que donne à lire et à voir le critique comme le curateur. Toutefois, ce type d'initiative, plutôt collective, est peu représenté dans le monde de l'art, car les ressources sont souvent locales et leur promotion/diffusion passent la plupart du temps par la Toile... Bref, tout comme l'artiste qui fait la carpe, le curateur lambda a tendance à s'intéresser aux œuvres destinées au marché, et chaussera ses œillères dès qu'il s'agit d'initiative en marge — déformation professionnelle oblige. En d'autres termes, beaucoup d'artistes et de collectifs sont conscients des professions qui définissent et pour ainsi dire modèlent l'art — conscients de la façon dont les œuvres sont instrumentalisées autant par les artistes eux-mêmes que par les professionnels de l'art. Au quotidien, les artistes comme les collectifs s'offrent la possibilité de se confronter *sur le tas* à des problèmes d'expertise, de régie, de gestion et de prospection financière, de rédaction soignée, anarchique ou manifeste, de partenariat, de logistique et de directions artistiques. Cette forme de vie pourrait bien correspondre au quotidien d'un curateur, à la différence que les expériences en collectif engendrent la plupart du temps des *professionnels sans profession*. En définitive, et même par défaut, il y a un grand intérêt de la part des artistes pour le curating.

Boris Groys vise deux symptômes, deux références artistiques qui n'ont pas fini de nous poser des problèmes : Duchamp et Broodthaers. De nombreux historiens ont tenté de régler leurs comptes avec le premier, peu se sont encore confrontés au second. Lorsque Boris tente de réduire « Le Musée d'Art moderne, dépt. des Aigles » à l'esprit du temps, c'est-à-dire à l'économie de l'art, il oublie de signaler que Broodthaers déposa le bilan de son musée afin, justement, de ne pas le vendre. Bien évidemment, le musée fut consacré comme une œuvre majeure. La boucle est bouclée, et comme le dit Boris, nous passons d'un iconoclasme matérialiste à une économie iconophile. Broodthaers reste néanmoins un point de capiton sur le sofa de l'histoire de l'art. Plus que Warhol avec la Factory (bien qu'il fasse autorité en tant que créateur d'événements), il est le premier à interroger le rôle de l'artiste en tant que curateur et critique de sa propre œuvre de façon aussi exemplaire, d'où un usage très poussé du document. Outre sa vocation de poète transfiguré en artiste, il sut marcher sur des œufs afin d'activer une double démarche qui se réfère tant à une pratique curatoriale qu'à une pratique artistique ; d'où un discours qu'il revendique contradictoire. Certes, Broodthaers n'avoua ses stratégies qu'à demi-mots et de façon ambivalentes. Un jour il se couvre de l'héri-

tage de Magritte ou du surréalisme belge ; un autre jour, il organise son œuvre autour d'œuvres littéraires, qui par ailleurs sont d'une justesse fulgurante à l'endroit des arts plastiques. Pour le dire vite, la posture de Broodthaers se réfère constamment aux apports du romantisme — y adhérer, c'est prendre le risque de confier son œuvre à l'empirisme, au scepticisme, à la subjectivité, au désœuvrement, au sentiments et à la vacuité. Il reste que le projet de notre ami fut au final beaucoup plus aiguë.

La question pourrait être la même pour Duchamp ; « le silence » (de Duchamp) que Broodthaers remplaça par « le mystère » (de Magritte) est-il de l'ordre de l'ignorance ou de l'ordre d'une stratégie machiavélique ? Broodthaers ne pouvait être complètement conscient des conséquences, ni d'ailleurs des ravages de son chef-d'œuvre « Le Musée d'Art moderne, dépt. des Aigles » — bien qu'on ne puisse à aucun moment douter de sa lucidité, comme lorsqu'il annonça dès 68 un retour, sinon à la régression, du moins à « l'iconophilie » (alors que beaucoup d'artistes continuèrent à surfer quelques années encore sur la vague hippie comme sur Mai 68). Outre cette anecdote, Broodthaers mis l'artiste face à ses responsabilités dans un monde où les jeux dialectiques de l'art, entre « le succès » et « les avancées réelles », sont non seulement en prises avec un contrôle permanent des présentations et des représentations de l'œuvre, mais également en prises avec le discours qui produit l'événement, et aujourd'hui plus que jamais, qui crée un événement en soi (l'exposition). Il est donc naturel que les critiques comme les curateurs se déclarent auteurs ou artistes, puisqu'aucun artiste

CURATING

un tant soit peu conscient de ce retournement historique ne peut servir de prête-nom, ni à un curateur, ni à un critique. Ceci ne veut pas dire que les artistes rejettent les critiques éclairées ou les curateurs inventifs, bien au contraire ; même si l'époque est amnésique, les artistes ne peuvent se permettre d'évacuer des faits historiques conséquents, au même titre qu'un historien ne peut nier Auschwitz ou le 11 Septembre. Bien entendu, Broodthaers plaça la barre très haut, et peu d'artistes ont la capacité d'assumer différents rôles sans prendre le risque de mettre en péril leur carrière, et d'être malgré eux assignés par la critique, ou même par leurs proches, à un rôle défini et définitif.

Historiquement, la problématique se rapporte précisément à l'exposition en tant que médium. La vision anti-muséale de Broodthaers, très courante à l'époque, déclencha rétrospectivement une réflexion plus globale sur la façon d'entreprendre une œuvre dans un cadre d'exposition. Il n'y a pas que les tentatives du Specific Art, du Land Art, de l'In Situ ou encore des formes dérivées du Situationnisme, qui produisirent des façons de s'engager hors du musée — au demeurant, n'oublions pas que la plupart de ces tentatives ont été assimilées et digérées par le marché, elles sont soit de l'ordre d'un aménagement décoratif du territoire, soit de l'ordre de dispositifs dont le résultat se traduit sous forme de photographies explicitement destinées à la vente. C'est dire si le passage de l'iconoclasme à l'économie fait déjà parti du cahier des charges. En revanche, la prise en charge totale d'une exposition par un artiste (et pas simplement de l'espace — comme un rappel du Merzbau ou d'autre forme d'Art Total), donc une attention particulière à l'endroit de la circulation des concepts sous forme, justement, de documents. Cela se voudrait comme une prise de contrôle de l'outil politique au service de l'économie. Bien évidemment, ce rapt se négocie avec le curateur, c'est-à-dire avec celui qui a la responsabilité de l'outil ; il n'est jamais total, excepté sous l'angle d'une pure fiction (comme le M.A.M.D.A.). L'exposition en tant que médium, et d'ailleurs en tant qu'événement, c'est-à-dire en tant qu'œuvre, pose un vrai problème, car elle évacue logiquement le curateur et le critique — excepté lorsqu'il s'agit d'une exposition collective, une disposition où le curateur peut justement *faire l'artiste*.

Si la catégorie *curateur/artiste* s'affirme depuis une dizaine d'années avec tant d'assurance, n'est-ce pas dû à l'affranchissement de la catégorie *artiste/curateur* ? Et n'est-ce pas précisément à cet endroit qu'il y a une crise... ou émancipation ? Au même titre que la locution autorisée de Nietzsche, *philosophe-artiste*, il semble que la réciproque, *artiste-philosophe*, ait quelque chose de l'imposture, comme une performance de salon durant laquelle l'artiste emprunte au philosophe quelques unes de ses belles formules — il pourrait en être de même pour *l'artiste/curateur* se prenant trop au sérieux, n'est-ce pas ? Je laisse la conclusion aux *curateurs/artistes* qui sauront toujours trouver, sinon initier, de nouvelles façons de collaborer avec les artistes tout court.



Holy White Cube

SOMMES GIRATIONS

J'Y PARACHÈVE

À PROPOS DE TROIS INSTALLATIONS SONORES DE DOMINIQUE PETITGAND

« Peu importe le dispositif, du moment que j’arrive à dire, avant de perdre l’ouïe, C’est une voix, et elle me parle. À demander, enhardi, si ce n’est pas la mienne. »

S. Beckett, *L’Innommable*

Lorsque l’espace de diffusion des œuvres sonores de Dominique Petitgand est une friche industrielle, le visiteur est saisi par un autre mode de perception en fonction de l’architecture et, bien sûr, de la composition sonore de l’œuvre. Il ne s’agit plus d’amphithéâtres plongés dans l’obscurité mais de vastes espaces blancs baignés de lumière ou d’architecture du XIIIe siècle dans le cas de l’abbaye de Maubuisson. Le plus souvent, ce sont des lieux où prennent place de grandes installations ou des expositions collectives. Or, dans ce cas précis, il n’y a rien à voir, le vide est total, et il ne reste que les murs nus, le sol désert, selon les lieux des escaliers métalliques et les verrières lumineuses sans fonction particulière. Dans ces architectures inoccupées, sont disposées sur les murs, à hauteur d’homme ou parfois dissimulées, des enceintes acoustiques. L’atmosphère d’intimité habituelle lors des diffusions est absente au premier abord, il faut faire un pas de plus vers l’œuvre… À moins que ce ne soit elle qui vienne à nous par d’autres voies, par un autre procédé d’attraction.

Il faut se laisser conduire par le son ; c’est une étrange expérience à laquelle nous sommes conviés. Discrètement, le déplacement du visiteur apparaît comme essentiel. Ce sont des pas inhabituels que nous effectuons. Il faut trouver soi-même la cadence, le rythme de la déambulation. De fait, les voix et les sons nous guident et nous dirigent. Le visiteur est polarisé par l’écoute en dépit de l’absence de tout parcours préétabli. Bien sûr, l’architecture du lieu détermine pour une part le déplacement, mais la présence sonore joue un rôle plus que jamais essentiel puisqu’elle fonctionne par couches sonores, superpositions, raccords à distance et localisations. Chacun est invité à composer au gré de son déplacement le récit, le fil narratif, dans lequel il plonge. Outre la libre évocation que suscitent habituellement les oeuvres sonores de Dominique Petitgand, la perception devient ici mouvement réel, presque chorégraphique.

« J’ai déjà fait une bonne dizaine de pas, si on peut appeler ça des pas, non en ligne droite bien sûr, mais selon une courbe fort prononcée, laquelle, sans peut-être me ramener précisément à mon point de départ, semblait destinée à me faire frôler de fort près, pour peu que je m’y maintinsse. Je m’étais probablement empêtré dans une sorte de spirale renversée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d’ampleur, devaient aller en rétrécissant, jusqu’à ne plus pouvoir se poursuivre, vu l’espace d’espèce où j’étais censé me trouver. »1

Le Transpalette, Le Confort Moderne et l’Abbaye de Maubuisson offrent trois approches distinctes du fait de la spécificité de leur architecture et de l’installation sonore *in situ*. Au Transpalette de Bourges2, le visiteur est immédiatement happé, dès son entrée, par un bruit, le bruit métallique d’une

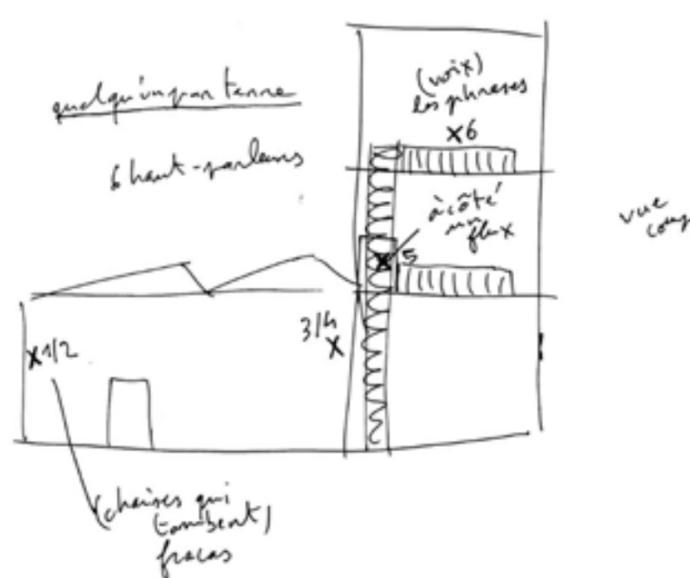
chaise qui tombe violemment sur le sol. Quelques pas, puis un demi-tour, quelques pas encore, un retour, puis de nouveau un éloignement… Le son revient en boucle, l’espace se découvre par girations. On tourne autour d’une absence. L’événement qui s’est produit résonne comme s’il venait tout juste d’avoir lieu. Alors, sans pouvoir véritablement regarder, on le cherche un peu. On écoute, on épie. Ce son revient comme une ellipse. Mais, dans le fond, est-ce bien l’événement lui-même autour duquel il s’agit de tourner ? Entre les fracas, on parvient à échanger quelques mots avant d’être interrompu sans ménagement. Les corps s’éloignent, se séparent quelques instants, pour se laisser absorber par le son et parce que déjà l’espace semble nous avertir d’un probable rebondissement, d’une suite à venir. Plus au centre de la salle, un autre son interpelle. Au pied de l’escalier en colimaçon, les visages se lèvent, et l’écoute s’oriente vers les espaces supérieurs : là-haut, sans doute il y a autre chose. Dans la première salle, l’espace plus réduit est envahi par un son fluide qui souligne une atmosphère. Des chuchotements, du vent qui s’engouffre et siffle. Il faut s’approcher de l’enceinte et écouter, presque à la sauvette. Le regard détourné, l’oreille est en première ligne, curieuse, intriguée. Les corps font encore une boucle, des pas en rond. Le regard ne marque pas d’arrêt, il poursuit et devance le mouvement général du corps qui s’oriente comme une parabole pour mieux entendre. Alors que la pièce du bas offrait clairement la sensation d’un bruit lié à un événement, la petite salle du premier étage déploie une atmosphère, un confinement qui introduit une durée au suspens. Puis une voix se fait entendre, elle est une suite de fragments. Le troisième et dernier étage est le lieu d’un récit, celui dont on a découvert des indices à travers les deux écoutes précédentes. Une voix parle, ponctuellement, par bribes de phrases. Cette suite de fragments vocaux accompagne et épouse les autres diffusions des étages inférieurs. Tout s’accorde harmonieusement.

« Eh ! / Il me demande / L’impossible / Quelqu’un parterre / Ça ? / Ça m’arrive / Où ? / Ils disent rien / Attends / Quelqu’un parterre […] »

L’installation réalisée dans l’abbaye de Maubuisson3 reprend ce mouvement de découverte progressive et des nappes qui se superposent au fur et à mesure de la déambulation. La salle des religieuses, puis l’antichambre et enfin les latrines sont des lieux de diffusions distincts mais en totale complémentarité. Le bruit surprend le visiteur dans la grande salle. L’acoustique est très importante, elle perturbe la détection des sources sonores cachées au sommet de piliers. Immanquablement l’effet de tournoiement se produit. À la fois autour des piliers et sur soi-même. L’antichambre diffuse des flux instrumentaux qui préparent l’écoute de la voix dans la dernière salle. Préparer est encore et toujours à comprendre comme la création d’une atmosphère de suspend, d’attente et de tension. Celle-ci n’est pas déçue, elle découvre dans un dernier espace un récit en *cut* qui vient révéler la trame générale de l’écoute. Cette voix est placée dans un écrin : les anciennes latrines ont été capitonnés pour que l’acoustique soit la plus simple et la plus immédiate possible. Le sol est couvert d’une moquette sur laquelle les visiteurs peuvent s’asseoir. La douceur de la voix coïncide avec l’environnement feutré. La parole prend alors toute son intensité. Prégnante, chaleureuse et singulière à l’extrême, l’auditeur est traversé par elle au point d’interrompre tout mouvement. Le parcours s’achève par cette suite de phrases atemporelles.

L’expérience sonore de la diffusion au Confort Moderne4 est très différente. De prime abord, toute la composition arrive dès que l’on entre dans l’espace d’exposition. Ce sont des bruits, des voix et des atmosphères qui surgissent ensemble puis dans des rythmes variés. La composition globale est saisissante. L’approche de l’œuvre se fait de manière frontale. Elle arrête le mouvement. Immobile au centre de l’espace, l’attention petit à petit se polarise. Il faut s’orienter, choisir une direction. Alors l’écoute dirige vers les salles les unes après les autres. Des voix, des bruits, des sons, une cohérence particulière transparait. Des récits ponctuels, micro événements détachés les uns des autres se succèdent au fur et à mesure que l’on découvre l’espace. Cette fois, l’espace est un lieu de dispersion et ce n’est qu’après avoir parcouru l’ensemble des salles que l’on revient enfin, au point de départ, écouter l’ensemble et regarder le vide des espaces blancs. La déambulation a été une forme de mouvement circulaire au cours de laquelle se sont succédé des étapes comme autant de pauses alimentant par des récits distincts une atmosphère globale. Ces trois diffusions marquent une étape importante dans le travail de Dominique Petitgand parce qu’elles permettent un constat déjà pressenti : ses compositions possèdent explicitement une dimension littéraire et derechef une forme dramaturgique et profondément chorégraphique. Le visiteur écoute des voix, des sons, il assiste à la mise en présence d’une composition, et, en se retrouvant lui-même sollicité pour faire retour sur lui-même, il est placé dans la situation d’un partage à la fois avec l’œuvre mais aussi avec ceux qui l’accompagnent lors de ce moment particulier. Ensemble, être ensemble, être sollicité ensemble ; c’est tout l’inverse du spectacle lyrique décrit par Camus dans *La Peste* :

« Il fallut le grand duo d’Orphée et d’Eurydice au troisième acte (c’était le moment où Eurydice échappait à son amant) pour qu’une certaine surprise courût dans la salle. Et comme si le chanteur n’avait attendu que ce mouvement du public, ou, plus certainement encore, comme si la rumeur venue du parterre l’avait confirmé dans ce qu’il ressentait, il choisit ce moment pour avancer vers la rampe d’une façon grotesque, bras et jambes écartés dans son costume antique, pour s’écrouler au milieu des bergeries du décor qui n’avait jamais cessé d’être anachronique mais qui, aux yeux des spectateurs, le devinrent pour la première fois, et de terrible façon. Car, dans le même temps, l’orchestre se tût, les gens du parterre se levèrent et commencèrent à évacuer la salle, d’abord en silence comme on sort d’une église, le service fini, ou d’une chambre mortuaire après une visite, les femmes rassemblant leurs jupes et sortant la tête baissée, les hommes guidant leurs compagnes par le coude et leur évitant le heurt des strapontins. Mais, peu à peu, le mouvement



se précipita, le chuchotement devint exclamation et la foule afflua vers les sorties et s’y pressa, pour finir par s’y bousculer en criant. »5 Dans ces lignes, la métaphore court. Au cœur d’un monde désenchanté où sévit la peste, les personnages de Camus restent interdits mais lucides face à l’irruption d’une réalité qu’ils n’attendaient pas. Le théâtre, à la fois monde réel et lieu fictionnel, fait l’épreuve de son enfermement, de la parodie de lui-même qu’il joue et répète jusqu’à l’épuisement du sens. Les œuvres de Dominique Petitgand mettent en place une puissante réaction à cet épuisement du sens. Contre l’irréalité et l’absurdité d’un monde qui a perdu tout repère, il demeure toujours des tremblements, des fragilités, qui permettent encore de croire que le réel fournit une matière pour du sens, de la compréhension. Les œuvres sonores écoutées et éprouvées au Transpalette, à l’abbaye de Maubuisson et au Confort Moderne témoignent de la vertu motrice de l’émotion. Elle est encore possible bien que ce soit plutôt la commotion et la paralysie émotionnelles qui dominent dans *La Peste* et dans notre actuelle réalité. Lors des écoutes sonores, chaque visiteur est polarisé, il réagit aux sollicitations des sons et des paroles, et cette mise en mouvement produit l’épiphanie de l’autre. Rarement le visiteur a l’occasion de faire l’expérience d’une telle communauté, c’est-à-dire d’un mode de liaison selon un rythme collectif auquel nous prenons individuellement part jusqu’aux oublis momentanés de nos propres individualités. Ce mode fondamental de relation aux autres, l’irréductible entretien des sujets conscients, est mis en scène de façon remarquable. Chacun éprouve la double posture qui consiste simultanément et successivement à être tour à tour auditeur et écouté, observateur et observé. Ici se fonde la communauté. Avec Sartre, le conflit des consciences se résout par l’expérience de « l’être-ensemble » et du partage que révèle le langage. « Le langage me révèle la liberté de celui qui m’écoute en silence, c’est-à-dire sa transcendance. […] Ainsi le langage est *sacré* quand c’est moi qui l’utilise, et *magique* quand l’autre l’entend. »6 Le réenchantement consiste à ne plus se sentir en danger dans la liberté de l’autre. Ce que les dispositifs sonores et vocaux de Dominique Petitgand opèrent, c’est l’irruption « magique » de paroles en elles-mêmes toujours déjà familières, spontanées, chaleureuses. Dans les trois installations évoquées ici, la fragilité mise en récit signifie magistralement que la présence de l’autre est à la fois le plus grand danger et ce qui sauve de tout danger.

« Quand il y avait eu au Colisée de Rome grande fête, grand carnage, quand le sable avait bu le sang, que les lions se couchaient repus, soûls de chair humaine, alors, pour divertir le peuple, lui faire un peu oublier, on lui donnait une farce. On mettait un œuf dans la main d’un misérable esclave condamné aux bêtes, et, on le jetait dans l’arène. S’il arrivait jusqu’au bout, si par bonheur il parvenait à porter son œuf jusque sur l’autel, il était sauvé. […] Ces esclaves que je vois passer là-bas sur l’arène sanglante, ce sont les rois de l’esprit, les bienfaiteurs du genre humain que je reconnais, tremblants, souffreteux, ridicules, sous ce triste déguisement. »7

Les voix de Dominique Petitgand véhiculent ce tremblement ; la fragilité absolue qui parle au visiteur et lui racontent la dureté et la cruauté du monde dans lequel l’expérience et la pensée de l’art sont trop absentes. Il y a des œuvres rares, ce sont celles qui parviennent avec grâce à renvoyer le visiteur à lui-même avec cette charge irréductible de la présence des autres comme le double innommable et inaliénable de soi. Si avec Adorno et Benjamin nous sommes d’accords pour dire que l’œuvre est liée à la vérité et que là se joue son universalité, ces créations sonores en constituent le témoignage le plus vif et le plus éclairant.

JÉRÔME DIACRE

^[1]-S. Beckett, *L’Innommable*, Les Editions de Minuit, 1953, p. 49-50

^[2]-*Quelqu’un par terre*, Transpalette, Emmetrop, Bourges, 2005, installation sonore.

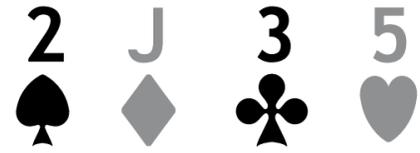
^[3]-*Quelqu’un est tombé*, abbaye de Maubuisson, 2009, Saint-Ouen-l’Aumône, installation sonore.

^[4]-*Mon possible*, Confort Moderne, 2006, Poitiers, installation sonore.

^[5]-A. Camus, *La Peste*, première partie, IV, Paris, Gallimard, 1947, p. 181-183.

^[6]-Jean-Paul Sartre, *L’Être et le néant*, troisième partie : « Le pour-autrui », chapitre III, I. La première attitude envers autrui : l’amour, le langage, le masochisme, Paris, Gallimard, 1943, p. 414.

^[7]-Michelet, *Histoire de la Révolution française*, introduction, première partie, « De la religion du Moyen Age », V, Paris, Editions Robert Laffont, 1979, p. 65.



DARYL:

L'ENSEIGNEMENT DE LAS VEGAS

Daryl est un prestidigitateur américain spécialisé dans le close-up¹ et qui a commencé à se produire à la fin des années 1960 dans les rues de San Fransisco. Médaille d'or du World Congress of Magic à Lausanne en 1982, ayant gagné six des Academy Awards du Magic Castle d'Hollywood et Close-up Magician of the Year en 1980 et 1981, ses pairs l'ont surnommé le «magicien des magiciens». Dans les années 1990, il se produit au Caesars Magical Empire, lieu dédié à la magie dont se dote le fameux Caesars Palace, hôtel-casino imaginé en 1962 par Jay Sarno, inauguré en 1966, situé sur le célèbre Strip de Las Vegas dans le Nevada.

Yann Ricordel : Quelles furent vos impressions la première fois que vous vous êtes produit au Caesars Magical Empire ? Etiez-vous plus nerveux que d'habitude ?

Daryl : J'étais au comble de la joie! J'ai compris que le Caesars Magical Empire avait coûté soixante millions de dollars et le lieu était beau à couper le souffle! J'étais tout aussi nerveux que je le suis avant une représentation, sans plus. Après les premiers shows, j'étais à l'aise avec l'endroit et me sentais chez moi.

Y.D. : Quel genre de tours présentiez-vous? Le lieu était-il adapté au *close-up* ?

D. : Le théâtre a été construit spécialement pour le *close-up*! Il pouvait accueillir 75 personnes, il y avait trois rangs de 25 places. Les rangs étaient en gradin afin que tout le monde puisse voir le mieux possible. Je n'en suis pas sûr à cent pour cent (c'était il y a longtemps), mais je crois que les tours que je faisais dans mon spectacle était *The Amazing Acrobatic Knot* (à cette époque on l'appelait *The Jumping Knot of Pakistan*), *A Hefty Penetration*, *3 Fly III*, *Estimation* et mon tour de l'*Ambitious Card* avec l'*Ultimate Ambition* (avec une corde nouée autour du paquet) en final!

Y.D. : Connaissez-vous déjà Las Vegas? Que pensez-vous de cette ville si particulière, entièrement dédiée à l'*entertainment* ?

D. : J'avais entendu parler de Las Vegas depuis que j'étais enfant, et j'avais toujours espéré qu'un jour je me produirai là-bas. Je n'imaginai pas que je finirais par y vivre pendant dix ans et que je m'y produirai six fois par soirée, six soirs par semaine! J'ai beaucoup aimé vivre à Las Vegas tant que j'y étais. Les vues, la nourriture, l'amusement, les jeux de hasard... Tout y est génial! Cela dit, je suis bien plus heureux de vivre là où je vis aujourd'hui — à Sierra Foothills, une petite ville de la Californie du nord.

Y.D. : Vous produisiez-vous au Caesars Palace en tant qu'« artiste résident », ou s'agissait-il d'apparitions ponctuelles ?

D. : Cela variait. Je pouvais me produire en tant qu'artiste résidant pour une période de quatre ou six semaines, puis avoir quatre ou six semaines « off » avant d'y retourner pour une nouvelle ligne droite. J'ai fait cela depuis le moment où le Caesars Magical Empire a ouvert ses portes jusqu'à peu

de temps avant qu'il ne ferme. Les périodes de travail consistaient en six représentations par soirées, six soirs par semaine. C'était difficile mais aussi très amusant.

Y.D. : Ne pensez-vous pas que dans un tel contexte les spectateurs veulent, d'une certaine façon, croire en l'illusion? Vous reposez-vous sur ce facteur ?

D. : Je suppose que certaines personnes veulent croire aux mystères magiques qu'elles voient, mais j'ai le sentiment que dans la plupart des cas les spectateurs veulent suspendre leur incrédulité. Personnellement, je ne crois pas un instant que le public croit que ce qu'il voit est réel, mais je crois qu'il prend plaisir à la fiction et qu'il aime se comporter comme s'il s'agissait de vraie magie. Je ne tiens pas compte de cela, j'essaie juste d'amuser le public avec des mystères intéressants et humoristiques.

Y.D. : Le jeu d'acteur et le discours sont des parties importantes de votre métier. Si cela peut sembler une façon d'expliquer et de clarifier les choses, n'est-ce pas, au contraire, une manière de les dissimuler ?

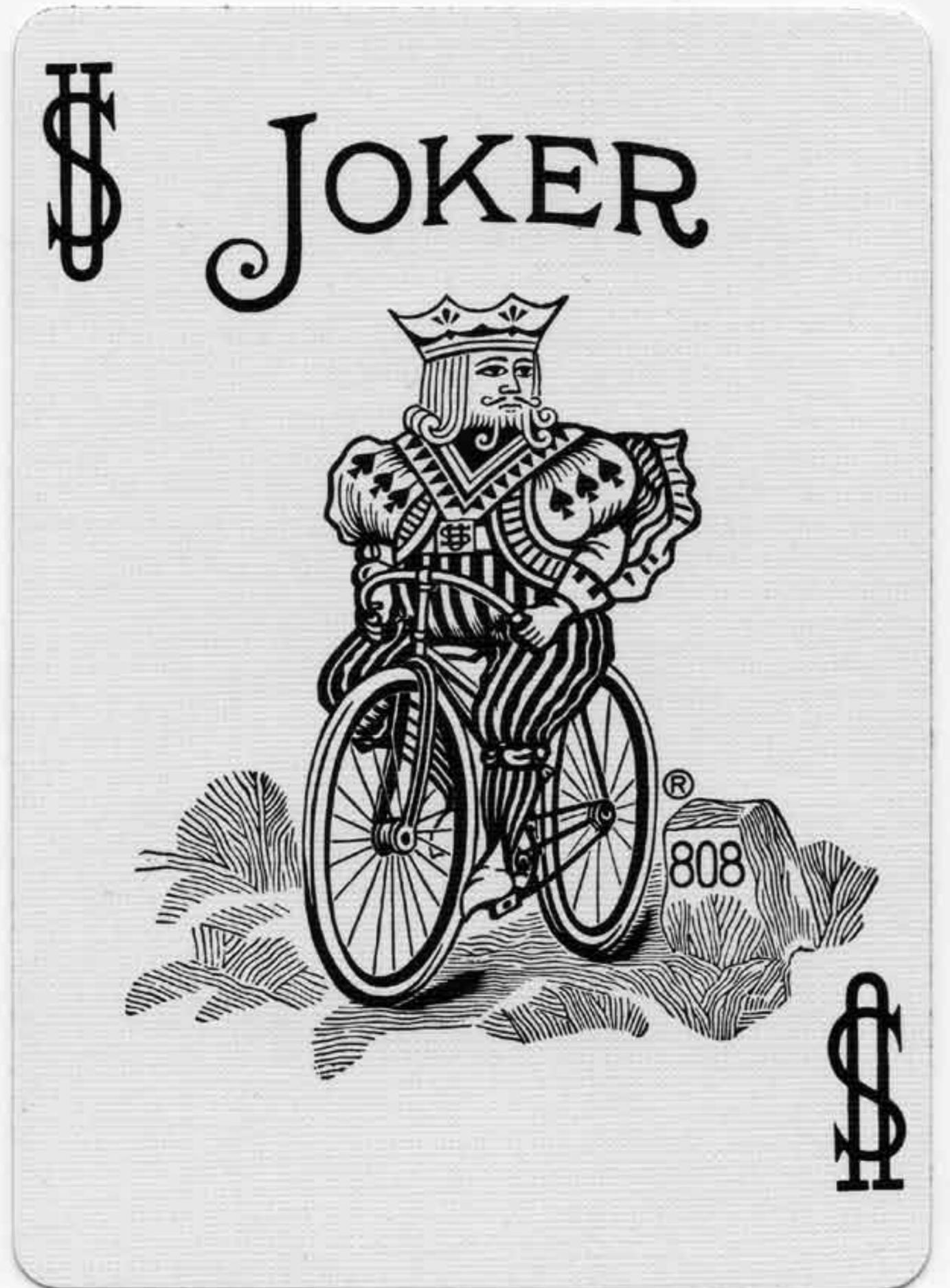
D. : Absolument! En plus que de souligner des détails importants qui doivent être clairs afin que l'effet soit compris, on a aussi besoin d'utiliser de fausses indications pour rendre des choses que vous ne voulez pas que le public voit. C'est probablement l'un des principes de base de la magie. Tout est question d'attention... Vous portez l'attention sur les choses que vous voulez que le public voit, et vous détournez son attention de ce que vous ne voulez pas qu'il voit. Dans ce sens, les principes d'« indication » et de « fausse indication » sont exactement semblables. La question est seulement de savoir comment on utilise ces méthodes.

Y.D. : Votre activité exige certainement des conditions spécifiques comme l'éclairage, la position du public, etc. Quelles sont-elles ?

D. : Cela ne me concerne pas autant que la plupart des artistes de scène. Tant que le public me voit et m'entend, c'est tout ce que je demande. En fait, je me sens plus « magique » lorsque je me produis à proximité du public et entouré. Cela m'amuse lorsque des membres du public se glissent derrière pendant une représentation avec l'espoir de voir comment mes mystères sont accomplis. Mais ils ne voient rien! »

Propos recueillis et traduits de l'américain par
YANN RICORDEL

1- Le *close-up*, ou « magie rapprochée », consiste en des tours effectués à proximité du spectateur, à l'aide principalement de cartes, mais également de pièces de monnaies, foulards, cordes, etc.



ENTRETIEN

Frédéric Herbin: Le contenu de ton exposition s’articule autour de quatre séries de peintures : *Projets utopiques perdus*, *Boîtes noires*, *Ciels* et *Les Eaux*. Peux-tu expliquer d’où te viennent ces motifs et dans quel ordre ils sont apparus dans ton travail ?

Nan Xiang: En ce qui concerne les *Projets utopiques perdus*, la palette de transport comme support du poids symbolise le rôle bien défini et provisoire de l’individu dans la collectivité. En tant qu’individu je suis l’une de ces palettes. Au départ mon sujet est né du mythe de Sisyphe. Sisyphe défie les dieux et est puni. Les dieux le condamnent à monter éternellement une grosse pierre au sommet d’une montagne qui, à chaque fois, redescend. C’est son destin : une mission absurde. Son attitude face à la stupidité de sa vie, sa résistance, est un défi contre les dieux. Je l’ai transposé dans l’histoire de mon pays. En Chine, le « collectif » a été développé à son maximum avec le « collectivisme » des années 60-70. Ma peinture réveille des souvenirs sur cette page d’Histoire. Elle rend compte des foules qui voulaient changer le monde, réalisaient des chantiers pharaoniques et baignaient dans une illusion utopique où la notion d’individu n’existait plus. C’était une période pleine de mythes. Pendant cette révolution. Mao a réussi à encadrer « ses enfants » pour les faire passer à « la folie de l’adolescence nationaliste ». Après Mao, c’est une époque sans héros, « ses enfants » sont paumés, une époque d’individualisme, avec la violence de la culture de masse, le matérialisme et l’absence de valeurs. Les palettes parlent de cette ambivalence. Aujourd’hui quand je regarde ces anciennes toiles, les amoncellements de palettes deviennent plutôt tout simplement des images de paysages. Je combine ces palettes comme un jeu de construction d’enfant ou comme un travail architectural.

L’année dernière, j’avais réalisé trois *Ciels* intitulés « Le mythe ». Dans le dictionnaire chinois il y a deux significations pour ce mot : 1. l’histoire des dieux et des héros, c’est un beau vœu naïf des peuples dans le passé lointain s’inspirant de la force de la nature ; 2. une absurdité! Le langage est toujours chargé d’ambiguïtés. C’est ce que je ressens de plus en plus dans la réalité. Je vis le présent, mais les pensées contemporaines ne sont pas les miennes, l’ambiguïté de celles-ci me perd. Je regarde le ciel car il est le seul tableau à la fois évolutif et identique, celui que les anciens voyaient, il me fascine. On ignore ce qui va se passer après. Il contient du mouvement, du temps et de l’espace, mais aussi une tension psychique parce qu’il ménage la possibilité de multiples projections du spectateur. Je veux par la peinture faire surgir la virtualité de la mémoire, et traduire visuellement une présence ou une absence de la mémoire qui nous fait ressentir la cruauté de notre situation d’être humain. Je descends l’horizon et je garde une grande surface pour le ciel afin d’exprimer une sorte de puissance supérieure, une grande interrogation, une limite infinie.

En ce qui concerne les *Boîtes noires*, j’ai commencé à les peindre en mars 2009. Si j’ai beaucoup parlé jusque-là de dieux, de mémoires collectives, si les tableaux représentant le ciel sont comme le monde que je regarde de mon balcon, alors ses boîtes noires représentent des histoires plus lourdes. La tragédie de la réalité est toujours enfouie très profond et reste éloignée du rêve (ciel). *Les Eaux* que je peins sont l’endroit où sont plongées les boîtes noires, des trésors, mais sont aussi un miroir de ma sensibilité.

F.H. : Les mythes et les événements auxquels tu fais allusion dans tes peintures sont passés au filtre de ta subjectivité. D’ailleurs, même si tu représentes les choses de manière réaliste, ta technique laisse place à des coulures, des coups de pinceaux visibles et des empâtements. Est-ce que l’on peut dire que ton expérience personnelle partagée entre la Chine, où tu as grandi et appris la peinture, et la France, où tu vis aujourd’hui, a directement influencé ton travail ?

N.X. : Oui, on peut dire que mon travail est un mélange entre la Chine et la France. C’est vrai que j’ai appris la technique de la peinture pendant quatre ans dans une école d’art académique chinoise. Je suis évidemment baigné de culture chinoise. Je suis né en 1980, à la fin de la révolution culturelle, et ma génération a suivi un grand changement en passant du système socialiste productiviste chinois à un système capitaliste. Depuis six ans, je suis en France. Ici on est plus proche de l’art contemporain et je me suis reconstruit dans une ambiance plus ouverte. J’essaie de travailler de manière plus personnelle aussi bien sur le plan conceptuel que sur le plan technique.

F.H. : Donc c’est cette double expérience qui te permet d’avoir un point de vue distancié, extérieur sur l’histoire de la Chine. Est-ce que tu penses que ton intérêt pour la question de la mémoire vient de cette position ?

AVEC NAN XIANG

réalisé par **FRÉDÉRIC HERBIN**

N.X. : Je ne peux pas dire que cet intérêt pour la mémoire vient uniquement de cette position. Imaginons que je ne sois jamais venu en France, quel serait mon sujet aujourd’hui ? Peut-être quand même la mémoire, ou peut-être autre chose. Il y a quelque chose qui tient du hasard dans la découverte de la boîte noire comme support pour la question de la mémoire. Mais il y a aussi quelque part de la nécessité, pour moi la mémoire c’est primordial. C’est une manière de m’interroger. Je me pose des questions et je les replace dans un contexte historique plus large. La mémoire est comme une rivière, et j’ai besoin de remonter le courant.

F.H. : Tu as raison, mais je pensais au fait que tu symbolises les souvenirs par des boîtes noires d’avion cabossées, c’est-à-dire ce qui reste après un accident souvent tragique. Pour que les souvenirs resurgissent il faudrait donc un traumatisme, ce qui n’est pas forcément le cas pour les souvenirs heureux. Je me souviens également que tu m’as parlé de la mémoire de la Chine comme incomplète, notamment à propos des événements de la place Tien An Men dont on ne connaît pas encore aujourd’hui toute la réalité. Tu proposes donc un point de vue particulier sur la question de la mémoire qui me semble lié à ton histoire.

N.X. : Les histoires qui nous touchent le plus sont souvent des tragédies : les accidents de vol, le naufrage du Titanic, la place Tien An Men...l’amour aussi. La douleur nous donne toujours une mémoire plus profonde et indélébile. Pour moi, les boîtes noires représentent toutes une mémoire perdue. Les boîtes noires sont indestructibles, plongées dans la profondeur, elles ne représentent pas de catastrophe précise. Je les peins comme des natures mortes, des vanités. Je cherche à exprimer à travers la représentation de boîtes abîmées l’explosion qui ferait sortir les souvenirs immergés. Elles sont comme des urnes funéraires qui contiennent les cendres du passé. Elles ne sont pas uniquement remplies de douleur. Je garde aussi tous mes secrets d’enfant dans ces boîtes. J’aime l’idée que les spectateurs imaginent eux-mêmes ce qu’elles contiennent.

F.H. : Il reste une toile dont nous n’avons pas parlé #1 *scaphandrier*. Elle montre un plongeur qui remonte une boîte noire hors de l’eau et le numéro laisse penser qu’elle pourrait donner lieu à une nouvelle série. A propos de ce personnage, tu m’as parlé de héros moderne. Aujourd’hui, Ai Weiwei, un des artistes chinois les plus célèbres, travaille à l’émergence de la vérité et à l’édification d’une mémoire à propos du séisme du Sichuan et du nombre d’enfants morts dans l’effondrement de bâtiments publics tels que les écoles. Est-ce que tu penses que les artistes peuvent endosser ce rôle de garants de la mémoire et de la vérité ?

N.X. : En fait, j’ai réalisé un deuxième scaphandrier, mais cette toile n’était pas assez convaincante. J’aimerais bien continuer car, pour moi, travailler en série est toujours une bonne façon de développer un point de vue. Avec un seul tableau on a souvent un résultat imprévu ou stochastique. En série, les toiles construisent un propos, se complètent. J’ai besoin de constamment réévaluer l’idée intellectuellement mais c’est aussi une activité physique qui m’absorbe.

Le scaphandrier, selon moi, fait un métier très aventureux. Il travaille dans les profondeurs, dans le noir, et cherche par le toucher. C’est un héros absolument! Il ajoute du romanesque dans mon travail. Si la mémoire indélébile vient de la tragédie, alors le romanesque est le terreau de l’héroïsme. Ça vient de mon enfance. Quand j’étais petit, j’ai lu beaucoup de choses comme Vingt mille lieux sous les mers. Ils parlaient de choses inconnues, comme un poulpe géant, des extraterrestres... Je suis né dans l’intérieur du pays, dans une région aride. Pour moi l’eau est quelque chose de particulier. L’eau c’est la vie, le rêve ; dans la profondeur j’imagine des milliers de choses étonnantes. Concernant Ai Weiwei, celui-ci est dans la difficulté pour trouver les vrais chiffres des morts. C’est un grand combat avec le gouvernement. Fournir ces chiffres est plutôt le travail des autorités. Mais si elles ne le font pas, des artistes comme lui prennent cette responsabilité. Cela dit, je ne pense pas que les artistes ont pour but une totale objectivité. Dans mon travail la mémoire n’est pas tout à fait la vérité, elle est très subjective, des fois c’est le contraire de la vérité. La mémoire est quelque chose de fuyant comme l’eau. Elle peut être déformée, elle peut nous mentir.



Nan Xiang, #1 boîte noire ronde, 90x90cm, huile sur toile, 2009

Le **texte scientifique** dans les **corpus artistiques** comme témoin de la mimesis du XIV^e au XXI^e siècle

Le rapport au monde de Raoul Hausmann

Dans ce numéro de Laura, nous reprenons les rapports existant entre l’art et la science et allons nous entretenir de la place des textes scientifiques dans les corpus écrits d’artistes entre le XIV^e et le XX^e siècle.

DU « SINGE DE LA NATURE » AU « SINGE DES SCIENCES »
De la fin du XIV^e siècle au début du XV^e, la modification du rapport au monde engage l’homme dans un principe de description de son environnement. Le développement de sciences objectives comme la physique, ou encore les mathématiques, vient proposer un support intellectuel à l’observation et à la représentation. Les arts et la peinture en particulier deviennent un miroir de la connaissance de la société qui les produit. L’artiste peintre s’engage alors dans une quête progressiste de la mimesis et est affublé du nom de « singe de la nature ». Son rapport avec le monde qui l’entoure se fait dans un principe d’une virtuosité technique de représe ntation et de trompe-l’œil. Pourtant, il va très vite faire étalage de ses connaissances scientifiques et culturelles. Daniel Arasse dans *Le Détail*, ouvrage récemment réédité, présente la mutation à la renaissance du « singe de la nature » vers le « singe de l’antique ». Nous détournons cette expression pour parler de « singe des sciences ».

Au XV^e siècle, les commandes privées prennent de plus en plus d’importance. Sans totalement se dégager de raisons dévotionnelles ou bien encore politiques, l’œuvre devient un objet de contemplation profane et intègre les cabinets de curiosités. Etalage de la connaissance scientifique, ces collections se reposent sur l’accumulation d’objets et leur appréhension empirique. L’artiste se doit de montrer dans ses compositions ses connaissances scientifiques et sa capacité à les agencer. Cette contrainte intellectuelle le conduit à s’informer des dernières connaissances scientifiques débattues. Sa création est le fruit de sa subjectivité et d’une recomposition d’éléments objectifs. Elle demeure un espace sensible et unifié, dont la composition générale peut être disloquée par une contemplation minutieuse et résulter à une image comme addition de données scientifiques descriptives.

Chez certains artistes, ce principe génère l’apparition, sous la forme d’images et de textes, de travaux de synthèse et d’expérimentations scientifiques. Dans cette culture de la fragmentation du visuel, l’artiste bâtit sa réputation par une réflexion plurielle justifiant l’exactitude d’un rendu mimétique du monde. Ces corpus de textes sont un témoin de la relation de l’art et de la science, et plus largement de la perception et de la représentation du monde. Nous prenons trois exemples précis, au travers desquels les textes scientifiques sont un accès à leur pratique. De Léonard de Vinci à Édouard Kac, en passant par Raoul Hausmann, nous tissons un lien conceptuel par leurs démarches de synthèse objective d’observation ou de lecture de connaissances scientifiques. Quand l’artiste est un témoin réflexif de la description contemporaine de son environnement.

L'ART ET LES SCIENCES COMME MOYEN DE DESCRIPTION DU MONDE

Chez les primitifs italiens ou bien encore flamands à travers les XV^e et XVI^e siècle, l’avènement des modèles scientifiques devient un socle de la reconnaissance intellectuelle et technique de l’artiste. Léon Battista Alberti, dans son traité « De la peinture » publié en 1435, repose son analyse de la qualité constitutive d’une œuvre sur ses relations avec les modèles mathématiques. L’une des raisons est que son principal protecteur Gonzague de Mantoue conçoit les mathématiques comme la base même de la construction de tout élément. Le texte d’Alberti est une démonstration de données mathématiques justifiant en partie la construction en perspective géométrique de l’espace pictural, mais aussi des rapports de proportion du corps, en bref une norme pour les arts.

Au même moment, dans le nord de l’Europe, le rapport artistique au monde repose sur une démarche empirique. La perspective géométrique n’est pleinement exploitée qu’aux environs de 1450, soit 30 ans après son avènement transalpin. Ce retard n’est pas un défaut mais le témoin d’un rapport au monde se faisant sur une construction empirique et non mathématique et facilitant la projection affective du spectateur. Le rapport au monde et à sa figuration en Europe est un mélange entre synthèse objective d’une part et subjective de l’autre. À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e l’avènement de la belle manière en Italie puis dans les Flandres propose cette synthèse toute particulière où l’artiste dans sa composition mélange objectivité et subjectivité. L’une des figures de cette synthèse est Léonard de Vinci.

LES CARNETS DE LÉONARD DE VINCI, L’OBSERVATION AU-DELÀ DE LA PEINTURE
Comme tous les artistes de son temps, Léonard de Vinci réalise des études dessinées de parties anatomiques, d’objets divers ou bien encore d’animaux, qui constituent son répertoire et peuvent être recomposées à tout instant dans une œuvre. Ces esquisses ne sont pas toujours réalisées en réponse à une

commande, mais plutôt comme un aguerrissement dans l’observation d’une réalité et sa retranscription. Chez Léonard, nous observons que les études à vocation artistique sortent des simples gammes classiques pour s’engager sur une voie d’études approfondies des objets représentés. Les esquisses sont alors les témoins d’un travail artistique au comportement scientifique. En cette fin du XVe et au début du XVIe siècle, Léonard de Vinci a plusieurs casquettes, qui aujourd’hui font sa célébrité. Il nous reste très peu d’œuvres, à peine plus d’une douzaine, de cet artiste italien, et pourtant elles sont toutes l’objet de commentaires et de reconnaissances collectives. Les études dessinées deviennent les témoins du travail quotidien et aujourd’hui ont une valeur artistique. Les carnets de Léonard de Vinci présentent plus de 5000 pages de documentations écrites ou esquissées et ont forgé cette image de « génie » de la Renaissance, par sa connaissance humaine, quasi encyclopédique.

La dernière demeure du maître italien à côté d’Amboise, le Clos Lucé, est l’archétype même de sa perception actuelle. À la demande de François Ier, Léonard de Vinci accepte de venir s’installer dans le « Jardin de la France », où il vécut jusqu’à sa mort. Aujourd’hui ouvert au public, cette demeure ne présente aucune œuvre artistique du maître, mais un certain nombre de dessins ou encore des citations extraites de ses carnets. Dans le parc, un parcours présente en grandeur nature certaines des machines esquissées par le maître. Il peut paraître étonnant d’avoir un monument dédié à la mémoire d’un artiste où l’on fait la part belle à l’ensemble de ses travaux scientifiques et de ses observations de la nature. C’est donc un Léonard conceptuel qui nous est invité à découvrir au sein de sa dernière demeure en Touraine et cela souligne l’importance et la crédibilité populaire accordées aux observations scientifiques de Léonard. La qualité première de cet artiste du nord de l’Italie, est de s’être engagé dans un dialogue intellectuel et empirique de la composition et de la description du monde. Il génère, sans être le seul à son époque, une synthèse entre les volontés cartésiennes et objectives de l’œuvre décrites par Alberti et les qualités expérimentales de saisie et de retranscription des peintres flamands. Dans un approfondissement de sa propre connaissance, Léonard de Vinci va donc répertorier, décrire et expérimenter les sujets les plus vastes. Page après page, ces carnets nous offrent une description du monde où se mêlant imagination et observation. Léonard de Vinci est un prototype de l’artiste expérimentateur. Ses travaux, importants à son époque, le sont encore plus à la nôtre, où ses prospections imaginées sont devenues en partie réalité ou réalisables. L’artiste incarne alors la logique de l’avant-garde, celui qui montre la voie, l’emblème de cette société fondée sur le principe de progrès.

Les profondes mutations à la Renaissance illustrent une société où les sciences et ses connaissances se multiplient, se débattent et donnent une impression d’une puissance de l’homme sur la nature. Dans ce monde créé par Dieu, sa plus belle créature faite à son image, l’homme, se donne les moyens de s’approprier le monde par un cheminement expérimental et intellectuel. L’artiste libéré de sa contrainte artisanale participe pleinement aux débats des cours érudites, et devient un acteur des connaissances scientifiques et de leurs diffusions. La représentation de détails ou d’anecdotes visuelles scientifiques ne présentent d’intérêt que si elles sont collectivement partagées et perceptibles. L’énoncé plastique des connaissances renvoie à une culture commune et le texte scientifique prend alors aujourd’hui toute son importance pour comprendre les processus créatifs et leur réception contemporaine.

LA MODERNITÉ AU XIXE SIÈCLE, LES DISCOURS SCIENTIFIQUES DE DESCRIPTION DES PHÉNOMÈNES OPTIQUES ET PHYSIOLOGIQUES DANS L’OPACIFICATION DES PRATIQUES ARTISTIQUES

L’avènement des grandes académies en Italie, en France et dans le reste des grandes nations européennes au XVIIe et XVIIIe siècle, va réduire la réflexion scientifique pour laisser place une connaissance artistique. Une figure transversale similaire à celle de Léonard devient impossible car chaque science va se spécialiser. L’artiste occupe une case au sein de la société qui l’isole et ne permet plus cette porosité observée. L’académie est un système de référencement artistique reposant sur l’observation des œuvres passées et des canons de la beauté.

L’avènement du modèle académique au cours du XVIIe siècle en France comme dans le reste de l’Europe conduit la formation artistique et les discours validant la qualité de l’œuvre à se focaliser principalement sur le dessin et sa logique de transparence mise au service de l’Histoire. Au XVIIIe siècle, les débats artistiques se focalisent autour de questions plastiques ; pour autant, l’académie et ses règles ne font pas disparaître le rapport avec les sciences.

Par exemple, les théories de Sir Isaac Newton sur la gravité, la nature corpusculaire de la lumière et autres observations astronomiques, sont rapidement diffusées et reconnues. Elles deviennent un filtre d’analyse de la vraisemblance des peintres au XVIIIe siècle. Les relations entre transparence (principe mimétique pure de la peinture) et opacité (matérialité du tableau comme facteur de qualité), cristallisées un temps dans le débat entre poussinistes et rubénistes, englobent ses récents

énoncés. Ainsi, Fragonard s’amuse à contrarier la gravité dans certaines de ses œuvres comme l’analyse magistralement Etienne Jollet dans son ouvrage *Figures de la pesanteur*. La peinture joue alors un va-et-vient entre une logique concrète et une autre picturale. La représentation du sujet se désengage petit à petit de ses principes mimétiques. L’avènement d’une critique extérieure à l’académie et surtout reposant sur les caractéristiques empiriques de la volupté, va dès la seconde moitié du XVIIIe siècle fissurer ce socle culturel autoalimenté du beau-idéal.

Au début du XIXe siècle, une accélération au sein des débats scientifiques vient nourrir une nécessité artistique de l’observation des phénomènes réels. Sans se désengager complètement des caractéristiques classiques, les romantiques dialoguent avec la science et y trouvent des principes optiques et physiologiques permettant de renforcer le caractère empathique de l’œuvre. Les décompositions impressionnistes par la touche revendiquent à la fois une opacité de la peinture et une retranscription transparente de l’éthérisation des phénomènes lumineux. Les nouvelles découvertes et théories scientifiques complexifient la réalité : l’œil fonctionne en binôme avec le cerveau dans l’interprétation, et la lumière est à la fois un corps et une onde. Ces profondes remises en cause rendent relatives une représentation mimétique.

L’enjeu pour l’artiste, s’il se veut moderne, consiste à générer une œuvre en corrélation avec les débats scientifiques de son époque. Après un modèle sociologique royaliste reposant sur une certaine intemporalité du pouvoir et des administrations, le XIXe siècle, par des bouleversements scientifiques et économiques, retrouve une philosophie progressiste similaire au XVIe. La révolution industrielle, les découvertes scientifiques principalement médicales et mécaniques, semblent offrir un avenir radieux reposant sur le progrès technologique. L’artiste qui se veut d’avant-garde se doit donc d’endosser sa fonction de précurseur et d’annonciateur et pour se faire s’approprie les discours scientifiques. Ces métamorphoses rend obsolètes les règles académiqes.

La première guerre mondiale et la prise de conscience d’une civilisation historique et donc mortelle marque une remise en cause de cette foi dans le progrès. Dans les années 20, le modèle révolutionnaire constructiviste propose de réintégrer l’artiste dans les débats constituant l’évolution même de la société. Pour ce faire, il ne doit plus être le spectateur de son temps mais devenir un interlocuteur prospectif.

RAOUL HAUSMANN, INFLEXION SCIENTIFIQUE D’UNE TRAJECTOIRE DADAÏSTE

L’artiste allemand Raoul Hausmann occupe une position remarquable. Proche du Bauhaus, il est l’un des activistes dadaïstes les plus virulents entre 1916 et 1919. Précurseur par la pratique du collage, rédacteur de nombreux manifestes, il incarne une posture révolutionnaire et profondément nihiliste dénonçant les étroitessees de la société. Pourtant, au début des années 20, nous observons une inflexion rapide de ses écrits vers des modalités constructivistes. Après avoir déclaré la mort de dada à Berlin en 1919, il bascule de la dénonciation nihiliste à la proposition politique. Raoul Hausmann propose des schémas constructifs intégrant l’œuvre d’art à la société. Il réduit ses travaux plastiques pour se concentrer à un énorme travail d’écriture et de recherche. Il s’informe et s’instruit des nouvelles théories scientifiques de description et de fonctionnement du monde pour proposer un régime général qu’il nomme la *Fonctionnalité universelle*.

Avant cette focalisation, les travaux de collage de Raoul Hausmann présentent déjà un intérêt technologique par l’iconographie mécaniste. Ses œuvres sont une dislocation d’une imagerie concrète, prélevée dans la presse et principalement photographique, que l’artiste recombine pour leur donner une nouvelle réalité. Le collage réagit à la peinture expressionniste et à sa concrète opacité des peintures bourgeoises. Le modèle mécanique y est redondant. Pour beaucoup de dadaïstes, la mécanique est une icône de cette période et donc de la description du monde. La machine est un mouvement répétitif, déshumanisant, créant de cette manière une impression de lâcher prise, d’incontrôlable. Ce modèle, conséquence immédiate de la révolution industrielle, devient un paradigme pour ses artistes. Le détournement de l’image et sa recomposition par le collage veulent soumettre concrètement et complètement un nouveau modèle social.

L’Esprit de notre temps datant de 1919, l’une des œuvres les plus célèbres de Raoul Hausmann, conservée au Musée national d’Art moderne, illustre à elle seule ce caractère machinique et prothétique. Une tête de bois se trouve « complétée » par divers éléments de mesure de distance ou encore du temps. L’homme est affublé de prothèses, servant d’interface mécanique et objective avec le monde. Cet esprit de son temps présente un homme entretenant une relation scientifique avec son environnement. Depuis Léonard, la société et les moyens ont évolué ; la plus belle créature de Dieu semble donc n’être plus locataire mais propriétaire et réformateur de son espace.

L’orientation de Raoul Hausmann vers les précis et théories scientifiques appartient à la même volonté descriptive du monde. Le corpus de la *Fonctionnalité universelle* brasse d’immenses théories scientifiques de la relativité d’Albert Einstein, à l’observation des moyens de communication des abeilles de Karl von

Frisch, en passant par la théorie atomiste de Paul Kirchberger. Raoul Hausmann ne se fait pas l’observateur des faits mais celui qui les intègre et les agence. La spécialisation et les moyens nécessaires à l’observation du monde ne sont plus simplement assujettis à l’œil et l’expérience mais aussi à l’intellect. L’optique, la physique, la chimie et la compréhension du monde ont bien évolué depuis quatre siècles et si l’artiste veut être dans le présent, il doit intégrer ces données.

Très peu de machines imaginées par Léonard prirent corps en son temps. Hausmann va quand à lui, se focaliser uniquement sur un seul appareillage : L’optophone. Le dépôt d’un brevet est une obsession pour l’artiste allemand et l’éloigne des pratiques plastiques de représentation du monde. Néanmoins, il s’agit pour Hausmann de donner une image grâce à une concordance sensorielle et perceptive par un pont mécanique et technologique entre le son et la lumière, rendu théoriquement possible par leurs caractéristiques ondulatoires et corpusculaires. Le dépôt du brevet est une étape fondamentale dans ses démarches, car il validerait techniquement et scientifiquement les théories regroupées par l’artiste et leur faisabilité matérielle. Les textes scientifiques compulsés par Raoul Hausmann, résumés et pour certains réorientés sont donc une étude approfondie du monde dans lequel l’artiste veut occuper une place supérieure à celle de l’observateur, celle de l’ingénieur. Cette quête de reconnaissance sociologique s’inscrit comme une poursuite de la libération de l’artiste.

Malgré une étude poussée, Hausmann n’arrivera jamais à déposer le brevet d’une machine qui serait une interface sensible entre la réalité et les regards. Il faudra attendre les développements techniques suffisants pour que l’on puisse commencer à parler de réalité virtuelle. L’avènement d’un modèle social reposant sur le développement scientifique et technologique amène les artistes à devoir se confronter à ses modèles de façon de plus en plus exactes. Comme le corpus rédigé par Léonard de Vinci, celui écrit par Raoul Hausmann constitue une source d’information des orientations et des observations sélectionnées par l’artiste. Témoins de ces recherches, les textes ont aujourd’hui une valeur intellectuelle permettant une accessibilité et un éclairage nouveau sur ces pratiques artistiques.

ÉDOUARDO KAC ET LE LAPIN PHOSPHORESCENT, L’ARTISTE COMME ACTEUR DE LA NATURE

Édouardo Kac incarne le pape du *bio Art*. Nous avons dans le numéro le numéro 2 de la revue *Laura* déjà abordé son travail dans l’article « *Ce n’est pas du cinéma c’est de la science* » sur le rapport entre art et nanotechnologie.

Les artistes présents dans son ouvrage *Sign of life* ne sont plus les spectateurs du monde. L’avènement des biotechnologies et de la manipulation génétique du vivant amène les artistes à pouvoir changer l’environnement et le monde. Le vivant devient une matière plastique changeable dans la mesure des moyens technologiques. Le discours scientifique est une des clefs du comportement de la relation que l’artiste engage avec son environnement et la société. Il s’agit d’études utilisant les nombreuses théories en perpétuelles augmentations et leurs faisabilités. Édouardo Kac et son lapin phosphorescent propose un autre modèle de société par la technologie que les sciences donnent. Étonnamment, l’avancée de la connaissance semble nous éloigner d’une connaissance complète du monde et de sa représentation.

Les vives réactions à ces manipulations du vivant questionnent les limites des principes progressistes fondamentales de notre société. Là où Léonard projette une machine prothétique permettant à l’homme de voler, là où Raoul Hausmann cherche un moyen mécanique faisant évoluer technologiquement la perception sensorielle, aujourd’hui c’est en manipulant l’ADN que l’on semble pouvoir trouver des solutions pour qu’un jour peut-être l’homme ait des ailes et un sixième sens.

L'œuvre de Raoul Hausmann

Loin d’être une lubie progressiste, l’engagement des artistes par le discours scientifique objectif et cartésien est l’écho de sa relation au réel et de son positionnement social. L’artiste dans une quête mimétique jouant et touchant le spectateur dans ses fondamentaux sociaux et perceptifs, trouve dans ce dialogue les bases théoriques justifiant intellectuellement son rôle d’acteur contemporain. Le dépassement d’une reconnaissance technique pour la *Cosa Mentale*, donne aux écrits artistiques une place prépondérante dans l’accessibilité de ces pensées. Lorsque ces corpus s’engagent dans un questionnement scientifique très objectif et peu adapté, il s’agit d’une cristallisation de comptes rendus d’observations et de recherches. La dislocation de la contemplation de l’œuvre et de ses sources ouvre la voie à la fragmentation de la connaissance. En appliquant le principe d’économie plastique, l’artiste sélectionne les éléments pour sa composition. Les textes sont des travaux préparatoires d’enrichissement de la réflexion et témoignent de l’exhaustivité de ses sources. Ils ont une importance équivalente aux études dessinées comme une conséquence directe de la volonté mimétique de l’art, dans sa transparence et son opacité.

GHISLAIN LAUVERJAT

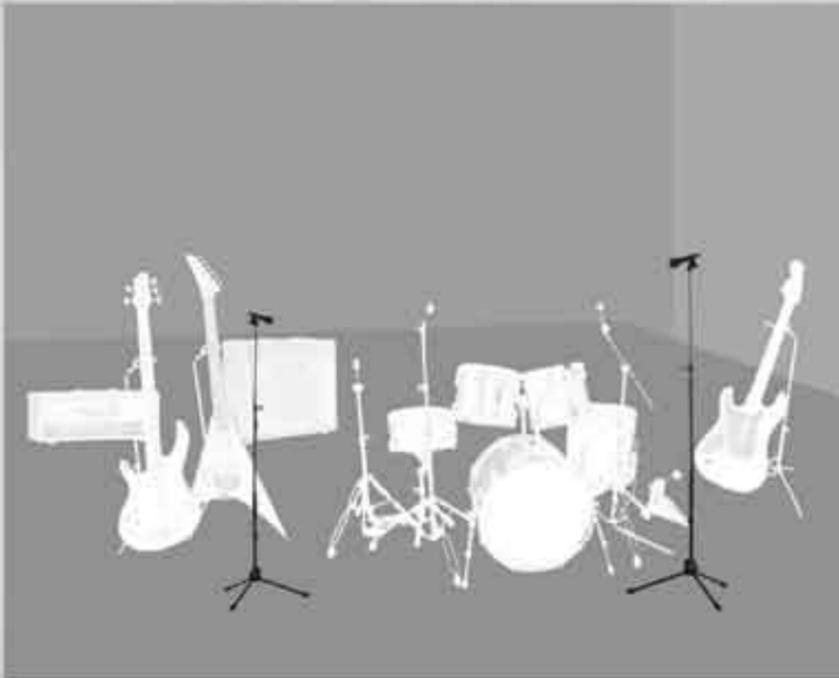
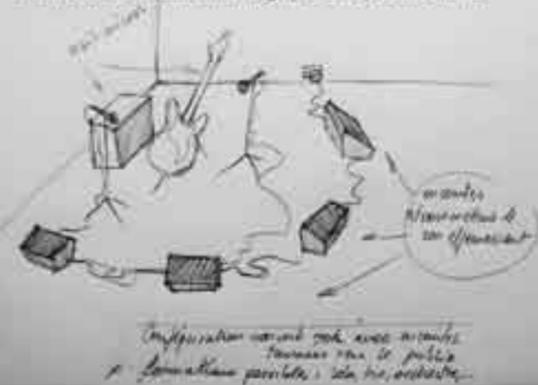
«Nous imaginions une architecture lisse et bouillonnante, proche de la maquette d'architecte mais aussi instable qu'un Piano Préparé de John Cage.»

Hustle castle en français château effervescent, est l'association des deux termes générateurs du concept. L'installation initiale se formalise par un petit château fort en bicarbonate de sodium, dissout par l'effervescence due à un « goutte à goutte » d'eau et d'acide citrique. Cette première pièce de la série des *Hustle Sculptures* se poursuit par la *Hustle House*. Construite sur le même principe, elle reprend la structure d'une maison, dans sa forme la plus minimale et reconnaissable, et subit le même sort. Le son produit par l'effervescence fait partie intégrante des effets sensoriels de la pièce.

Ce phénomène est à l'origine des recherches sur un « concert d'effervescences ». Ce nouveau projet prend l'apparence d'un ensemble d'instruments en taille réelle (guitare, basse, batterie, ampli etc...). Ces formes moulées de bicarbonate de sodium se décomposent sous le « goutte à goutte ». Le paradoxe de cette installation repose sur un son généré par la disparition physique des instruments. Capté au moyen de micros puis amplifié par des haut-parleurs, le spectateur se trouve confronté à une bande son dont la fugacité se matérialise par l'effervescence.



Le déroulement de cette installation est envisageable selon différentes formations : solo, trio, orchestre. Le dispositif sonore directement inspiré des concerts peut être soutenu par un dispositif vidéo. Cette diffusion simultanée en gros plans des effervescences individualise la production sonore et reprend les archétypes des grands événements musicaux actuels où image et son s'entrecroisent dans une logique du spectaculaire.



Nils Guadagnin et Claire Trotignon sont deux jeunes artistes diplômés de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours. Depuis plusieurs années ils développent de façon individuelle et commune une réflexion basée sur des notions d'espace, à travers lesquelles ils s'appliquent à interroger les différentes facettes de l'art contemporain. Ils sont par ailleurs les fondateurs du collectif et espace d'expérimentation White Office, créé en 2007 à Tours.

Hustle Castle / tirage numérique / 50 x 70 cm / 2009
Hustle House / bicarbonate de sodium / 12 x 15 x 16 cm / 2009
Image préparatoire pour projet de concert effervescent
Croquis pour projet de concert effervescent

SAMMY ENGRAMER DE FACE

La matière réfléchissante du miroir n'a pas pour seule qualité la réflexion, elle est aussi une métaphore de la conscience se projetant dans les dédales de l'imaginaire, lieu de fabrication des images. Les grands maîtres de la peinture chrétienne ont su mettre en scène des qualités logiques et réflexives du miroir ; ils ont également réussi une articulation entre une fiction bidimensionnelle et « le réel » en usant « d'objets hors cadre », afin d'instrumentaliser le regard du spectateur. Oserai-je dire qu'ils réalisèrent des œuvres conscientes d'elles-mêmes ? Les enjeux de « La Traversée du miroir » de Lewis Carroll sont tout aussi vifs et importants que les considérations scientifiques du stade du miroir de Lacan. Avec « Le Stade du Miroir », Lacan nous indique notre première rupture avec le réel, bien que toujours en prise avec, nous accédons au monde de la représentation de soi. En revanche, avec « La Traversée du miroir », nous basculons dans la fantasmagorie, dans l'univers des représentations les plus fugitives comme les plus cauchemardesques. Ce monde est peut-être plus réel que les représentations sociales ou identitaires disciplinées et ordonnées. Les esquisses suivantes offrent quelques aspects du miroir en tant que fabriqué de l'imaginaire :



Coquetterie diabolique (attribué à Albrecht Dürer). Cette **PREMIÈRE IMAGE** met en scène un des sept péchés capitaux, le péché d'orgueil (*superbia*). Déjà, dans « Les Sept péchés capitaux » (vers 1450) de Jérôme Bosch, une femme est représentée de dos se mirant dans un miroir, tenu par la main de Lucifer. Explicitement moral, il reste que le miroir convexe ne reflète pas le visage de la jeune coquette mais bien le cul du diable. Le miroir renforce « la vérité » du message

en reflétant le cul du Diable et non le visage de la jeune femme. La symétrie renforce la puissance du message. Toutefois, le miroir convexe n'efface pas complètement le visage de la femme ; à la vue du positionnement des deux sujets, le visage se trouve logiquement sur la partie non visible du miroir. Le visage n'est donc pas totalement remplacé par le cul du diable, au contraire, une partie manque à l'œil du spectateur. L'absence du reflet de la jeune femme invite le spectateur à s'identifier au modèle et à imaginer soit le visage de la femme, soit le sien propre (la culpabilité chrétienne aidant), ou bien un visage imaginaire reflétant le péché d'orgueil.

LE SECOND EXEMPLE se rapporte aux *Époux Arnolfini* de Van Eyck (1434). La composition est symétrique à souhait. Les époux sont plantés au centre de la scène. Les lignes de fuite du lit (à droite de l'image) sont équivalentes à celles de la fenêtre de gauche. Le miroir central rejoue la scène de façon symétrique avec deux personnages supplémentaires. Le chien et la paire de chaussures s'équilibrent avec le panneau de bois du fond. Reste les fruits (rouges) complétant la masse triangulaire que proposent le lit et le fauteuil rouge. Le miroir est magique, le peintre a disparu de la scène au profit de deux badauds. Il y a quelque chose des *Ménines*, au sens où le regardeur se trouve logiquement à la place d'un des deux badauds. Ou bien, est-ce que le regardeur se trouve à la place du peintre évacué de la scène ? L'intérêt est de ne pas connaître la place que le peintre nous destine. Que nous soyons à la place du peintre ou à celle des badauds, nous jouissons du privilège d'être dans le tableau. La construction de cette fiction joue sur la position du regardeur grâce à la distribution de rôles dans un reflet.



TROISIÈME EXEMPLE, le *Diptyque de Marteen van Nieuwenhove* (1487), Hans Memling. Symétrie du paysage rythmé par les ouvertures, une petite bande de paysage à côté du miroir, une ouverture fenêtre (panneau de gauche), idem sur le panneau

de droite. La symétrie des ouvertures renforce celle des panneaux de bois comme celle des personnages, de face ou de dos (dans le miroir). Le jeu se poursuit avec les deux livres que l'on aperçoit dans le miroir. Reste qu'un des livres n'apparaît pas dans la composition sur le panneau gauche (Vierge à l'Enfant). L'Enfant remplace le livre élié de la scène. Une équivalence se trouve également entre la pomme tenue par la Vierge et la bague de Marteen. Il reste à l'extrême droite du tableau la tour et la colonne, une équivalence qui pourrait faire « pencher » la composition s'il n'y avait pas un « poids » (couleur noire) à l'extrême gauche du tableau. Tout est parfaitement équilibré. Mais cet équilibre tient à un tour de passe-passe entre un gros livre (certainement la Bible, donc la vie de Jésus) et l'enfant qui se présente à nous. Qu'est-ce à dire ? Sinon que l'image du miroir renvoie à un hors champ, c'est-à-dire à un livre auquel le spectateur réellement a accès (la Bible), alors que l'Enfant Jésus n'est qu'une image (entre autre chose, la chair incarnée de Dieu). Le cheminement plastique est très plaisant si l'on accorde quelque intérêt au diptyque lui-même et aux volets de bois représentés, tout nous renvoie au livre hors de la scène. Memling plie visuellement le diptyque lorsqu'il produit une perspective sur le panneau de droite. La table au premier plan reste droite, elle contrarie et redresse les lignes de fuite. Enfin, cerise sur le gâteau, le diptyque est muni de gonds en son milieu. Chaque volet offre à l'œil des ouvertures négligées, ils ne sont pas repliés sur les murs, il y a comme une sensation de pages ouvertes qui renforce les deux blocs de pages en suspension du livre de Marteen. Ce tableau n'agit pas de la même manière que *Les Ménines* de Vélasquez, nous ne devenons pas le spectateur d'une scène, mais nous sommes invités à devenir des acteurs par le truchement d'un objet placé à l'extérieur du diptyque (la Bible, se reflétant dans le miroir du fond). Memling nous fait entrer de plein pieds dans « les réalités » de la fiction. Plus qu'une image — une fusion entre une image et le livre de chevet de tous bon chrétien de l'époque.

QUATRIÈME EXEMPLE.

Le Christ dans la maison de Marthe et Marie, 1618. Cette œuvre de jeunesse de Vélasquez joue sur une enfilade de pièce, proche d'une mise en abyme. La composition produit



l'équilibre des lumières, provenant de la gauche pour le premier plan, de la droite pour le second plan, qui nous donne à voir Jésus et ses Apôtres. Concernant le troisième cadre (fenêtre) contrastant avec la figure éclairée du Christ. Nous observons dans l'angle gauche en haut un dernier petit cadre nous offrant trois objets possibles : une quatrième fenêtre, une peinture, ou un miroir. Le fait que nous ne puissions statuer sur la nature de ce dernier cadre ouvre sur trois propositions : avec la fenêtre, nous sommes dans une mise en abyme ; en revanche, la peinture nous renverrait à l'ensemble des cadres

peints (c'est-à-dire à la peinture elle-même, et dans une certaine mesure à une simple fiction) ; enfin, si c'est un miroir, il nous renvoie au peintre, ou au spectateur, ou mieux, au profil du Christ (et dans une certaine mesure à celui de Dieu, puisque le Christ est « textuellement » la chair de Dieu). Là encore, le peintre piège le regard en organisant plusieurs interprétations.



ENFIN, le cas d'école sur lequel les artistes se penchent aujourd'hui encore, un aboutissement en terme de réflexions et de représentations : *Les Ménines* (1656). A la droite du tableau, Vélasquez semble peindre ceux qui sont en dehors du tableau et qui lui font face, le Roi et la Reine d'Espagne. Au centre du tableau, l'Infante se présente comme si elle posait pour Vélasquez, le reste de la troupe regarde le couple royal ou s'occupe à autre chose. L'ensemble du tableau s'adresse explicitement au spectateur. Le Roi et la Reine sont inaccessibles, du moins, accessibles uniquement par le biais de l'image (le reflet dans le miroir).

Serait-ce pour placer le spectateur à la place de la reine et du roi ? Les spectateurs sont disposés symétriquement à la place du Roi et de la Reine, ils prennent symboliquement leur place pour un instant. Il y a également un point de vue qui pousse la plaisanterie au vertige, car ce que nous voyons, ce n'est pas le couple royal en train d'être peint, mais bien le peintre qui se peint, entouré de sa cour. D'un miroir l'autre, le Roi et la Reine — que le peintre est censé représenter sur sa toile — *n'aura pas lieu*, Vélasquez est en plein délit d'imposture. En ce sens, le Roi et la Reine sont véritablement évacués du tableau, il ne reste qu'une image 'fantôme' du couple. Les jeux de symétrie s'imposent aussi formellement. La taille du miroir est aussi grande que l'ouverture lumineuse de la porte. Nous retrouvons une déconstruction des propositions (fenêtre/peinture/miroir) que proposait le quatrième cadre du tableau *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*. Le rythme que composent les tableaux accrochés, comme autant de fenêtres ouvertes, font également symétrie.

RESTE une dernière série très appréciée des peintres qui boucle grosso modo trois siècles de recherche. *La Vénus au miroir* (1615) de Rubens est la plus explicite, un retour délibéré et libéré du péché d'orgueil (Voir « Les Sept péchés capitaux » de Jérôme Bosch). Le profil de Vénus est indifférent, la commissure de ses lèvres tombe, son œil est vide ; alors que son reflet nous offre un visage ouvert, il est éclairé par un léger sourire et un regard aguicheur. Le reflet nous renvoie à la sensualité et au bonheur. En revanche, son profil nous invite à saisir le revers de la médaille. Avec *la Vénus à sa toilette* (1554), Le Titien inverse le jeu des apparences : son doux visage, quasi maternel, dont le regard évoque tant la prudence que l'ingénuité, est contrarié par le reflet d'un œil cerné et froid — est-ce un retour au péché d'orgueil ? Pour ces deux cas, l'absence d'un objet qui « manquerait à sa place » n'est pas évident à saisir, ou bien, trop simple à comprendre : comme les désirs (contrariés) du peintre.



Au fil des siècles, les interrogations sur la représentation furent une suite de prise de contrôle de l'imaginaire. S'agit-il de contrôler des apparitions (non contingentes) en créant des hors champ qui, justement, renforcent le cadre de l'imaginaire, c'est-à-dire le regard de celui qui, symétriquement, se projette et s'imaginer ? La puissance des œuvres que je viens d'effleurer se réfère à des « symétries » complexes dont les limites conceptuelles ne sont pas arrêtées. Elles continuent de hanter sinon de poursuivre les artistes, tout comme les artisans des nouveaux médias.

° °

L'USAGE du miroir par les artistes ne fut jamais aussi fort que durant la période de l'art conceptuel, tant européen qu'américain. Bien qu'il fut toujours question de représentation, ses usages passèrent par la matière même du miroir aux prises avec la principale rupture philosophique du XX^e siècle : le rejet du sujet, la négation du je — Pistolletto ou Dan Graham en produisirent certainement les meilleurs exemples. Outre les partis pris conceptuels, forcément spécialisés, il n'y a plus d'*image de soi* qui ne passe par le biais d'un miroir, souvent accroché dans un lieu hautement stratégique : la salle d'eau. Rares sont les Occidentaux qui échappent à l'*image de soi* que divulgue chaque matin le tain d'un miroir. Mais l'*image de soi* n'est autre que l'image de l'autre qui, à l'aune des contraintes psychosociales, juge de la meilleure figure à façonner afin d'engager une bonne journée de travail. Chaque matin, nous croyons laver et préserver une identité propre alors que nous sommes confrontés au masque que l'*autre social* nous impose. Bien entendu, chacun se convainc d'être le représentant unique de cet *image de soi* — l'égo passe en force, comme toujours. Mais quel est véritablement cet autre qui, à travers la perfection d'un reflet, nous arraisonne à la métaphore de l'être ?

Mon goût pour la philosophie de comtoir m'invita à réfléchir sur une proposition de Fichte, tirée d'un commentaire dont je n'ai plus les références (quel luxe) : « Pour ce faire, mettons-nous à nouveau devant le miroir avec Fichte. Tout comme Lacan par la suite, Fichte explique que le Moi des philosophes a toujours été conçu comme un « miroir ». Une réflexion sur le sujet véritable doit donc partir d'une critique du Moi imaginaire. Fichte remarque que l'image du miroir reste aveugle : « le miroir ne voit pas » (WLN, p.54.). Qui voit dans ce miroir ? Derrière le sujet de la réflexion, il y aurait ainsi un autre sujet qui peut s'identifier à l'image aveugle de « l'autre ». Effectivement, si nous nous positionnons face à un miroir, matériellement nous regardons un non-voyant en train de se regarder. Cette évidence a quelque chose qui tient de l'imposture, une logique pour le moins ambivalente nous renvoyant à la complexité d'un mouvement dialectique en suspend dans le ciel de la contradiction. Cette évidence est pourtant bien réelle, irréductiblement matérielle. Ma première tentative de dépassement fut de réduire la surface d'un miroir à la vérité que je venais de découvrir. Je décidai de graver sur un petit miroir de 30cm X 30cm le mot BLIND. Mais la dimension psychologique se révéla plus forte que mes intentions de pédagogue — puisque le spectateur qui regarde ce miroir est susceptible de retourner la proposition afin de s'apitoyer sur sa propre existence, tel un aveugle face à lui-même. Bref, l'image-du-miroir-qui-ne-voit-pas devenait tout à coup bêtement psychologique.

NÉANMOINS, le trouble que provoqua la révélation de Fichte me travailla encore. De façon inconsciente, et au titre d'une œuvre pour enfant, je représentai un visage avec des mots :

œil œil

nez
bouche

Cette idée engendra une série qui fut gravé sur des miroirs et sur des miroirs noirs. Ainsi, la matérialisation du concept de Fichte m'apparut plus juste, du moins plus habité par ce non-voyant qui nous regarde. Un non-voyant comme une figure de la langue, comme une forme aveugle dont nous essayons en permanence d'en tracer les contours.

Sammy Engramer, Face Concept, 19 X 26 cm, 2009.



naked protest



Bruno Saulay sans titre, affiche, 45 x 60cm, 2009, Edition de 500 exemplaires. Courtesy de l'artiste

ORLÉANS

POTCB

réalisé par MATHIEU RICHARD

ENTRETIEN

MATHIEU RICHARD : Le Pays Où le Ciel est Toujours Bleu est un label de diffusion géré par des artistes, afin de maximiser la visibilité de la création contemporaine à Orléans. Cette initiative engage la responsabilité de l'artiste d'une façon plus globale au niveau de l'art contemporain. Votre initiative est-elle le fruit d'une évolution du statut de l'artiste, ou d'un effet de nécessité au regard des institutions déjà existantes ? Bref, quelle est la genèse de la mise en place de votre association ?

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU : On peut naturellement recontextualiser la création du POCTB. La fin des années 90 a en effet vu l'émergence d'une multitude d'associations ou de collectifs d'artistes. Ce fait historique ou sociologique peut être signalé, il ne nous appartient pas de le qualifier. On notera par ailleurs la relative «pauvreté» en matière de lieux de diffusion, d'aides et d'écoute, notamment en direction des artistes dans le territoire régional et municipal - en ce qui nous concerne à Orléans - à la même période. J'espère qu'à la croisée de ces deux observations vous trouverez la réponse à votre question.

M.R. : Vous avez donc dû faire preuve de pragmatisme dans un contexte difficile. Dans cette perspective, comment organisez-vous votre quotidien en regard des contraintes financières ? En somme, quelles sont les clés de la viabilité de votre lieu ?

POCTB : Tout d'abord, nous nous attachons à l'écriture d'un projet cohérent en relation avec le territoire et la question des pratiques, ce grâce à une réflexion au sujet des discours traversants le monde de l'art contemporain. Sur cette base, nous entreprenons des demandes de subventions auprès des partenaires publics et des demandes de mécénats auprès des entreprises privées. Nous mettons en place des concepts d'exigence évolutive ; ceux-ci comprennent une qualité d'écoute, une prise en compte des diversités artistiques, notamment à l'aune de l'éclatement du champ créatif, et une prise en compte de la topographie des discours.

M.R. : Il me semble que toutes vos démarches se démarquent de la vision classique, voir mythologique, de l'artiste qui travaille seul dans son atelier. Votre association a certes pour vocation la monstration d'œuvres mais n'est-elle pas aussi une façon nouvelle de définir l'artiste comme un acteur qui doit se préoccuper de l'ensemble des ramifications du milieu dans lequel il évolue ?

POCTB : L'artiste travaille rarement seul. Notre histoire récente est une histoire de groupe et de couple (Van Gogh / Gauguin, Braque / Picasso...) pour le meilleur et pour le pire. C'est le temps des «isme» (impressionisme, fauvisme, expressionisme...) : une articulation entre le singulier et le pluriel, il s'agit du Je dans le Nous. L'artiste relève, aujourd'hui en France, d'une pratique libérale. Pour exister, il se doit d'assumer la totalité des champs : de la création à la diffusion. Le voilà revenu au temps des ateliers des XVI e et XVII e siècles : recherche de clients, recherche de partenaires et de conditions à même d'assurer la production, recherche de reconnaissance et de publicité... Ce que l'on nous dit du passé, c'est le temps collectif de la création et sa recherche du contre point. Pourquoi nous regroupons-nous ? Afin d'adoucir un jeu dans lequel est concédé à l'artiste un rôle dans la clôture de ce que la société de consommation (ou mondialisation) projette.

M.R. : Dans la mesure où le POCTB a pour principal levier d'action un lieu d'exposition, j' imagine que la programmation est une pierre angulaire dans votre travail. Dans ce domaine, quels sont vos axes de réflexion ? Sont-ils en lien avec les défis que vous venez d'évoquer ?

POCTB : Le principe est de ne pas avoir de programmation, aucune orientation thématique ou esthétique. Nous souhaitons exprimer la diversité d'un territoire et des discours qui

le traversent. Notre lieu présente donc des travaux pour leurs valeurs d'expériences et de témoignages. Pour ce faire, nous nous interrogeons sur la façon dont s'articulent la narration et la puissance de la forme pure dans la création actuelle ; nous nous demandons également quelle est la place de la singularité dans ce propos. Nos expositions s'entendent non comme une suite mais comme des moments autonomes. Cela est parfois déroutant car l'ensemble de nos actions mises bout à bout donne une impression d'éclatement. Mais tout cela doit être ramené à un principe de réalité et d'écoute.

M.R. : La disparité des expositions que vous présentez est à l'image de l'éclatement des pratiques actuelles. Cela me semble être une prise de position, un engagement dans les rapports avec les publics et la promotion de l'art contemporain en Région Centre. Je crois savoir que dans cette perspective, vous employez d'autres canaux que le lieu d'exposition pour rendre plus visible et plus lisible aux yeux du public la réalité de la création contemporaine...

POCTB : Cette disparité est une des caractéristiques de la création actuelle mais surtout le propre du siècle précédent. Nous ne préjugeons pas de l'avenir et de certaines prises de positions critiques. La différence, au cœur de notre problématique, nous engage à penser d'autres rapports à l'espace et à la monstration. Pour ce faire, nous disposons aujourd'hui de trois outils en complément du lieu et de son classicisme. Un programme d'invitations à l'attention des structures analogues nous permet d'élargir le champ des rencontres et d'accueillir d'autres démarches. Une résidence à Berlin met en situation la confrontation aux territoires pour le collectif et les artistes qui en bénéficient. Enfin, La Borne, mobilier urbain d'exposition itinérant en Région Centre, propose aux artistes un espace singulier qui est à la fois contrainte formelle et lieu de présentation. Le public a accès aux œuvres sur le principe du lèche-vitrines à partir de deux grandes baies vitrées. L'ensemble croise, lie et délie les convictions.

M.R. : Pour répondre à ce besoin, quels sont les défis qu'une association telle que la vôtre doit relever en regard des évolutions de la société et de la place que l'art contemporain occupe au sein de celle-ci ?

POCTB : Il s'agit pour nous de désobéir pour mieux construire une expérience commune. Nous jouons à ce double paradoxe : s'inscrire dans le mouvement de l'art contemporain, dans le jeu de la forme et du mot, et mettre à la pertinence de l'histoire de cette forme concernant l'évolution du phraser et des techniques. Peut-être est-il besoin de rappeler simplement la singularité comme point de jonction et la valeur contractuelle de toute activité humaine ? Où suis-je ? Au devant de moi, à l'endroit où je me donne à l'autre.

M.R. : Dans le travail continu d'actualisation, de réajustement de la place que vous occupez dans le courant des évolutions, quels sont vos projets à moyen et longs termes, j'entends pour les mois et années à venir ?

POCTB : L'idée d'un pôle en art contemporain est au cœur de notre réflexion. Comme vous le savez le POCTB est une des structures logée au 20, rue des Curés. Ce lieu est en fait à l'origine des ateliers d'artistes Oulan Bator. Ces derniers proposent de la diffusion à partir de notre collectif mais également, aujourd'hui, à partir d'une nouvelle venue : l'association la Mire dont les actions sont consacrées à la photographie et à la vidéo contemporaine. Ce pôle est l'occasion de mutualiser et de partager afin de créer un vaste plateau technique en mesure de révéler un champ et une diversité. Pour ce faire, nous travaillons de façon pragmatique... Nous souhaitons également relativiser l'isolement de nos pratiques et de nos structures par une mise en réseau régional qu'il conviendra de définir.

Dialogues avec
max

Galerie du Studio Célanie - Programme
AUX : 03 Octobre / 31 Octobre 2009
Marion Franzini : 07 Novembre / 28 Novembre 2009
Xavier Célanie : 05 Décembre / 16 Janvier 2010

Le studio Célanie présente entre le mois d'octobre de 2009 et le mois de janvier 2010 trois expositions monographiques regroupées dans une même programmation : « Dialogues avec Max ». En effet, sur la même période le musée des beaux-arts de Tours organise l'exposition sur le passage en Val de Loire de l'artiste allemand Max Ernst. Les trois jeunes artistes Marion Franzini, Alexandre Polasek et Xavier Célanie présenteront leurs plus récentes créations et engageront avec Max Ernst un dialogue en choisissant soit une œuvre soit un texte de l'artiste. En effet, le moderne partage un point commun avec cette nouvelle génération : le passage en Val de Loire. Que reste-t-il dans le jardin de la France du collage, des intentions surréalistes, de la peinture, de la sculpture et des illustrations de Max Ernst et des avant-gardes auxquelles il participa ? L'hétérogénéité des trois expositions, de la peinture abstraite aux formes biomorphiques, d'un langage binaire à l'imaginaire biologique ou encore une pratique proche du graphisme urbain à la narration surréelle, croise les pratiques de Max Ernst sans si référer totalement. Ce lien entre passé et présent est parfaitement illustré par l'œuvre Max Ernst favorite Poets Painters of the Past. Le studio Célanie se teinte des couleurs de Max Ernst par un dialogue léger, artistique et sensible entre l'histoire et la création actuelle.
Gislain Lauvergeat



Galerie du Studio Célanie
 12, rue G. Courteline - 37000 Tours
 galerie@studiocelanie.com

Tél : 02 47 38 28 71
 www.studiocelanie.info
 9h30 - 12h30 et 14h30 - 19h
 du mardi au samedi

La RégiThèque

Une régie indépendante à votre service
 en Région Centre

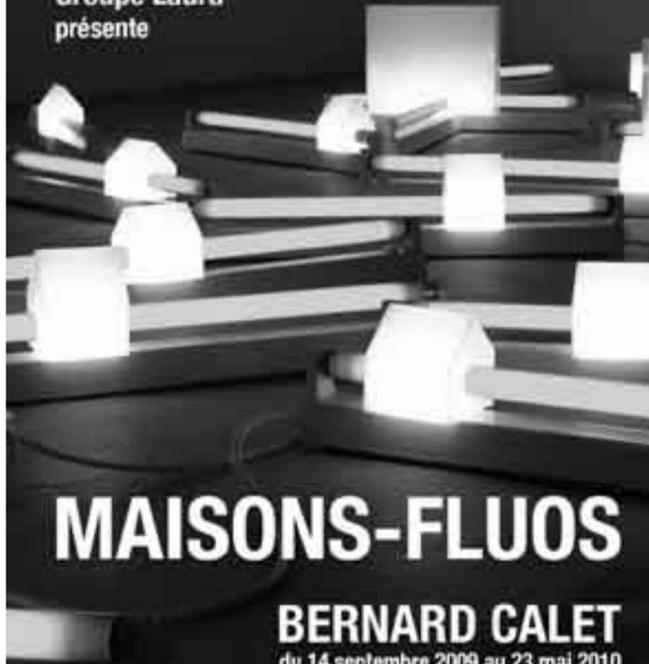
**Montage d'expositions
 et gestion de collections**



www.laregithèque.com

Agence : Le Pôle, 24 rue de Limare - 45000 Orléans
 Contact : Anthony Barraud T. 06 84 24 99 55
 lrt@laregithèque.com

CDRT Nouvel Olympia
 Groupe Laura
 présente



MAISONS-FLUOS

BERNARD CALET

du 14 septembre 2009 au 23 mai 2010
 Bar du Nouvel Olympia
 Nouvel Olympia
 7, rue de Lucé - 37000 Tours
 02 47 64 50 50

| | |
|----------------------|--------------------|
| Grégory BERGERET | Thierry MQUILLE |
| Günter BRUS | Vik MUNZ |
| Tony CARTER | Philippe PARRENO |
| Gaëlle CHOTAHD | Javier PÉREZ |
| Michael CRAIG-MARTIN | Sigmar POLKE |
| Erik DIETMAN | François RIBES |
| Sammy ENGRAMER | Dietz ROTH |
| Helen FRIDFINSSON | JC RUGGIRELLO |
| Lola HANNERZ | Eliya SAHAL |
| Jürgen KLAUKE | Dider TRENET |
| Fridère LECOMTE | Vassiliki TSEKOURA |
| Frédérique LOUTZ | Françoise VERGIER |

AVOIR 20 ans

5 - 29 septembre 2009 partie I
 samedi 5 septembre 15h - 20h30 Vernissage

10 - 31 octobre 2009 partie II
 samedi 10 octobre 15h - 20h30 Inauguration du show-room

www.cdrt-nouvel-olympia.com - 13 rue Dauphin 37000 Paris
 T : 03 44 28 11 20 F : 03 44 28 47 46
 cdrt-nouvel-olympia.com

Chambre Papillon Galerie





DES HOMMES LAURENT MAUVIGNIER

C'est le récit poignant et bouleversant de jeunes appelés de la guerre d'Algérie qui se construit à partir d'un anniversaire qui tourne en règlement de compte familial. Feux-de-Bois est le vieil alcoolique barbu et sale, désœuvré, que tout le monde connaît car il passe ses journées à boire au café que tiennent Patou et son mari. Dans la salle municipale d'en face, l'anniversaire de sa sœur Solange va devenir le théâtre d'une maladresse, un cadeau bien trop précieux, et d'une provocation raciale envers Chefraoui. Le mépris et la haine vont s'immiscer dans l'esprit des convives. Alors ce soir-là, ivre et humilié, Feu-de-Bois ira jusqu'à pénétrer chez le « bougnoule » et terroriser sa famille. Pour Rabut, président de l'association des Anciens d'Afrique du Nord, la responsabilité d'une décision à prendre avec les gendarmes et le maire pour trouver une issue à cette provocation insupportable ravivera l'effroyable passé. En effet, Rabut a fait la guerre avec lui, avec celui qui s'appelait Bernard à l'époque et tenait un missel tous les soirs dans ses mains. Ils ont partagé des horreurs, des raids sur des villages, des peurs glaçantes à veiller au poste durant la nuit... Mais ils ont surtout commis une maladresse irréparable qui a engendré une véritable tragédie. Entraînés par leur jeunesse que la France était en train de leur dérober, une histoire d'amour avec la fille d'un colon français violent et trahi par De Gaulle imposera à l'un et à l'autre de prendre, pour toujours, le poids de la grande Histoire sur leurs épaules trop fragiles.

Le récit de Laurent Mauvignier brille par la prégnance des images qu'il convoque, toutes en suggestions haletantes et vibrantes. Si l'on pense aux romans de Camus pour le décor, on pense à Guyotat pour les voix. *Des hommes* livre une intensité vécue sans distance. C'est au cœur du traumatisme que la parole prend place ; elle n'est que le témoignage du cauchemar dont on ne se réveille pas et qui hurle aux oreilles la question de « savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard. » La langue de Laurent Mauvignier, déjà tellement capable de sensibilité et de vérité dans le précédant roman (Dans la foule) trouve ici un sommet dans la précision qui fait penser inévitablement que Des hommes est un véritable chef-d'œuvre de la littérature actuelle. **J.D.**



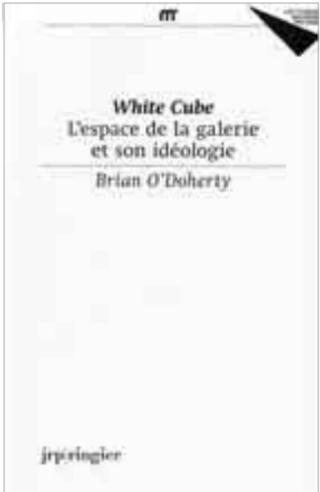
SPHEX BRUCE BÉGOUT

Aux éditions de l'Arbre Vengeur

Lorsque Debord dit: «Dans une société réellement spectaculaire, le vrai est un moment du faux», qu'entend-il par là? Veut-il dire qu'en tant que représentation, un film d'horreur réussit à nous effrayer comme une fiction qui tout à coup motive les frissons qui parcourent notre corps et finissent par le tétaniser? Ou veut-il dire que cette sensation en particulier est fausse parce qu'elle est la conséquence d'un conditionnement préalable ? Si la sensation de peur est le résultat d'une médiation (la peur engendrée par un film d'horreur), elle reste vraie pour celui qui la subit, non? Vrai ou faux, la violence est spectaculairement vrai. C'est ici que la conscience doit «prendre ses responsabilités» et ne pas tomber dans le panneau que la médiation veut lui imposer, c'est-à-dire la peur, la peur qui nous isole jusque dans nos rêves et nos foyers, un substitut de l'angoisse, comme dirait Heidegger en train de bouffer une tablette de chocolat Milka dans son châlet au fin fond de la Forêt Noire. Lorsque la violence est déniée, ignorée, évacuée, elle resurgit de plus belle. Il est nécessaire de la saisir comme une vérité incontournable. Les grands singes devenus fous sont affectés par les représentations, les illusions, les apparences, et Debord aura beau pointer la supercherie, ça fonctionnera comme ça jusqu'à la fin du film. Certes sans pédagogie, on s'autorise à tuer sur un écran comme en ville...

Voici le genre de réflexion que *Sphex* m'a inspiré. Mais Bruce Bégou n'est pas ce pédagogue auquel nous avons toujours rêvé qui, par ailleurs, nous contraindrait à demeurer, malgré tout, dans la peur. *Sphex* est une galerie de portraits exposant l'évidence de la violence, une violence mu tant par la naïveté que le raffinement, sourde — telle Claudia Schiffer d'Yves Saint Laurent vêtue saignant un cochon sur l'inox d'une cuisine Schmidt...

Prenez des risques, lisez Sphex. **S.E.**



WHITE CUBE, L'ESPACE DE LA GALÉRIE ET SON IDÉOLOGIE BRIAN O'DOHERTY

Aux éditions jrp|ringier

Le texte *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie* est à l'art contemporain ce que le poisson est à la poissonnière ou ce que l'eau est au Ricard. Un livre incontournable si l'on désire comprendre les ressorts, les gonds et les points de capiton de l'art contemporain today. O'Doherty nous offre une relecture de l'histoire de l'art sous l'angle d'une évolution de l'espace nécessaire à la dé-monstration de l'art. Prenant pour point de départ le Salon des refusés de Gustave Courbet — comme un geste artistique à part entière — l'auteur décrit et documente la dé-mystification sinon la dé-matérialisation de l'espace sacré (salon, galerie ou musée) pour qu'enfin «l'œil du spectateur» soit l'acteur dé-libéré des enjeux de l'art.

Entre autres exemples, Brian O'Doherty pointe la première installation/agencement visible en 1938 et réalisée par Marcel Duchamp himself : 1200 sacs de charbon accrochés au plafond ; il restitue aux Russes les origines de l'émancipation des arts contemporains ; enfin, il finit par une post face dont la lecture devrait nous rappeler que les époques se suivent et ne se ressemblent pas, comme perdu dans l'espace virtuel d'un cube blanc Apple. **S.E.**



ÉCRITS SUR L'ART PHILIPPE LACOUE-LABARTHE

Collection MAMCO, Les Presses du Réel

L'ouvrage Ecrits sur l'art de Philippe Lacoue-Labarthe rassemble tous les textes publiés dans les revues et catalogues entre 1978 et 2005. À l'initiative de Christian Bernard et de Claire Nancy, ce recueil permet au lecteur d'entrer en relation directe avec l'un des grands volets de la pensée de celui que l'on appelait «Lacoue». Dans sa préface, Jean-Christophe Bailly tente d'organiser des pistes de lecture, une forme d'approche méticuleuse et pleine de prudence sur une cohérence générale des textes sans réel lien entre eux. Ce qui vient alors à l'esprit du lecteur, énonçable uniquement sous les apparences de la contradiction, ce sont bien les questions du «don» et du «remerciement» comme attitude inaugurale du penseur et de tout spectateur face à l'œuvre d'art. En ce sens, l'écoute d'une «vérité inaccessible» demande à la fois la plus grande retenue et la plus grande acuité pour percevoir la «Phrase» qui se prononce dans l'échange avec l'œuvre picturale, par essence silencieuse. Mais Lacoue-Labarthe est aussi un penseur de l'Histoire, qui dialogue sans cesse avec Hegel et la place du sacré telle que les Grecs ou les Dogons en avaient la pensée. Les textes sont aussi et toujours profondément des paroles d'engagement politique par lesquelles l'urgence de la résistance contre les impostures et les autorités trop aveugles renvoie sans cesse à l'art comme «poétique».

«Le geste artistique est poétique. Et si l'on tient à parler d'expérimentation, qu'on sache alors que l'expérience (ex-periri latin, qui est la traversée d'un péril) définit en somme cet «extrémisme» dont Adorno disait qu'il est «la seule légitimation en art».

Preuve en est cet article saisissant «Le négationnisme esthétique» qui critique de façon claire, sans détour et magistralement les condamnations de l'art contemporain par les auteurs et critiques situés à l'extrême gauche et à l'extrême droite. Les (non-) raisons, non seulement des critiques négatives mais surtout de la «négation» des expériences contemporaines sont analysées et disséquées avec précision et clairvoyance.

Je me souviens enfin avoir assisté, à la librairie Le Livre de Tours, quelques mois avant sa disparition, à sa présentation de l'un de ses derniers livres, *L'Allégorie*. Tout juste sorti d'une hospitalisation, le corps encore trop faible, il nous avait offert, par l'énergie d'une pensée vive et éclairante, un moment de pensée véritable où les phrases et les silences parlaient d'une même voix pour dire sa passion des arts et des mots. **J.D.**



CURRENT 93 ALEPH AT HALLUCINARY MOUNTAIN

Vingt-sept ans que David Tibet conduit sa caravelle Current 93 sur les eaux miraculeuses de l'hérésie! *Aleph at Hallucinary Mountain* est un sommet d'art radical. Immensément visionnaire et violemment incarnée, c'est une œuvre à laquelle personne ne résistera. À presque cinquante ans Tibet signe ici son album le plus résolument rock.«Almost in the beginning was the murdering » est d'abord annoncé par deux voix d'enfants, repris juste après par celle de Tibet sur un déluge d'électricité meurtrière, son invraisemblable phrasé se noyant dans une tempête de distorsion infinie furieusement psychédélique. *Le Current 2009* est lourdement enragé, et bizarrement peut-être encore plus accessible. Ce disque représente sans aucun doute l'apocalypse de *Current 93*, le récit des origines selon Tibet. Au commencement, Aleph est le crime. Tibet réinvente une fois encore sa machine, affirmant par là même la profonde cohérence de son propos et le sens qu'il veut donner à la pratique de son groupe, il pose ainsi une nouvelle pierre à cette cathédrale glorieuse à laquelle ressemble de plus en plus l'œuvre de *Current 93* ; cathédrale à quoi exactement ?, à l'auditeur seul de s'en faire une idée. Le rythme de l'album est littéralement hallucinant, aux antipodes des canons actuels. La liste des participants est tout aussi folle, s'enchaîne une collection de chansons proprement hantées, d'un psychédélimse pur fait de fleurs noires, un tourbillon sans remissions, de collages aberrants et rapprochement inouïs, de syncrétisme aussi transgressif qu'hypnotisant, avec une mention très spéciale pour ce final impensable, durant lequel la pornstar Sasha Grey (Award 2008 de la meilleur fellation dans *Babysitters*) fait vibrer l'air d'une chose qui une fois finie fait qu'on ne peut plus rien faire, rien écouter, une merveille d'apaisement jamais entendu, indescriptible d'émotion, aussi proche de dieu que de la mort.

Nb : Les heureux possédants de la version vinyle (malheureusement pour le moment épuisée) se verront gratifiés, en plus d'un son sans commune mesure, d'un bonus où David Tibet accompagné de deux copères donne une version continue plus ambient, bruitiste et minimale du texte composé pour le disque.

A.C.



« Le Berrython 2 / More Fragments of the Châteauroux Underground (1980-2009) »

Téléchargement : <http://alicerabbit.blogspot.com/search/label/Chatx%20Underground>



Laura Suiit



AGENDA

RÉGION CENTRE

Bourges (18)

TILT - TWILIGHT

Avec Davide Ballula, Robert Barry, Vincent Ganivet, Mario Garcia Torres, Guillaume Leblon, Mathieu Mercier, Joëlle Tuerlincks
Du jeudi 1er au samedi 31 octobre 2009
Instants et glissements, dessins de 20 artistes contemporains du jeudi 5 au samedi 21 novembre 2009
Les Belles Images : 1ère Hypothèse du jeudi 26 novembre au jeudi 31 décembre 2009

Jeppe Hein

du jeudi 7 au samedi 16 janvier 2010

Les artistes italiens au service de la propagande fasciste

Les dons d'œuvres italiennes aux musées français (1932-1936) du jeudi 21 janvier au samedi 20 février 2010

Les Belles Images : Séquence 1

mardi 23 févier 2010

Les Belles Images : Second Scénario

du jeudi 25 février au samedi 20 mars 2010

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

Véronique Hubert

VENIUUT

Utopia et Female à Bourges

Du 8 Octobre au 1er novembre 2009

Expositions Palais Jacques Coeur & Galerie du Haidouc

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

Evariste Richer« L'adorable leurre »

sur une invitation de Damien Sausset

exposition du 9 octobre au 12 décembre 2009

Jérôme Nox

Vernissage le 23 janvier 2010

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

Argenton-sur-Creuse (36)
“MAGALI LATIL”

Exposition du 12 septembre au 15 novembre 2009

ARTBORETUM – Lieu d'Art Contemporain
Moulin du Rabois 36200 Argenton-sur-Creuse
02 54 24 58 84 - http://artboretum.elektramusic.com

Issoudun (36)

TILT : Œuvres du Centre national des arts plastiques en Région Centre
AGAM, Vincent BARRE, Peter BRIGGS, Samuel BURI, Jean-Marc BUSTAMANTE, CESAR, Christine CROZAT, ETIENNE-MARTIN, Richard FAUGUET, Nicolas HERUBEL, Jacques JULIEN, Bertrand LAVIER, François MONCHATRE, Jean-Michel OTHONIEL, Bernard PAGES, Daniel POMMEREULLE, Pablo REINOSO, Patrick SORIN, Jésus Rafael SOTO, Xavier VEILHAN, Bernar VENET, Françoise VERGIER, Isabelle WALBERG.
Du 16 octobre 2009 au 24 mai 2010 | Vernissage jeudi 15 octobre à 18 heures.
Richard Fauquet
Dessins et carnets : dans le Cabinet d'art graphique
A partir du Jeudi 15 octobre à 18h.

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

Chinon (37)

Jardins partagés d'hier et d'aujourd'hui

Exposition réalisée en collaboration avec le domaine de Chamont sur Loire et la Fédération Nationale des Jardins Familiaux et Collectifs
Jusqu'au 4 novembre 2009

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

1 # Exp / Bruno Rousselot, wall painting , du 3 au 20 nov. 2009. Vernissage le mardi 3 novembre à 18h30
2 # Exp / Ai Kitahara, du 12 au 22 janvier 2010, suite à sa résidence au centre hospitalier de Daumezon (Frac Centre). Vernissage le mardi 12 janvier à 18h30
3 # Exp / Sammy Engramer, Stargame, du 22 février au 12 mars 2010. Vernissage le mardi 23 février à 18h30
4 # Exp / groupe, Regard de biais, instabilité... du 3 au 22 mai 2010, sélection d'œuvres issues de collections d'artistes et de la collection du Frac Centre. Vernissage le mardi 4 mai à 18h30

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

« ***Dialogue avec Max »***.
Projet en lien avec *Ghislain Lauverjat Alexandre Prohasek* du 03 au 31 oct. vernissage le 10 oct.
Marion Franzini du 07 au 28 nov. vernissage le 07 nov.
Xavier Célanie du 05 déc. au 16 jan. vernissage le 05 déc.

Studio Célanie, 12 rue G.Courteline, 37000 Tours
www.studiocelanie.info

Blois (41)
TILT, œuvres du Centre National des arts plastiques en région Centre.
Du 11 mars 2009 – 30 novembre 2009 (salles du musée)
Kitsch Catch – Ecole d'art de Blois en partenariat avec le Musée de l'Objet
Du 30 septembre au 12 décembre 2009 – Pavillon du musée
Vernissage le 29 septembre 2009 à 18h00 en présence des commissaires d'exposition
Barnabé Mons et Pascal Saumade.
02 54 55 37 40 – www.edab.fr
Ouvert au public du mercredi au dimanche de 13h30 à 18h30 (entrée libre).

Musée de l'Objet
collection d'art contemporain
6 rue Franciade – 41000 Blois - tél. : 02 54 55 37 45
www.museedelobjet.org

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

L'ESPACE D'UN INSTANT

Emmanuelle Duron-Moreels /Valérie Jouve / Thomas Léon / Karine Portal

Du 29 octobre- 22 novembre 2009
Vernissage le jeudi 29 octobre à partir de 18h
Rencontre-débat le jeudi 29 octobre à 17h
Ouverture : vendredi, samedi, dimanche de 15h à 19h

Projections de films documentaires dans le cadre du mois du film documentaire - Médiathèque d'Orléans
samedi 7 novembre 15h30 (en écho à l'exposition)
TIME IS WORKING AROUND ROTTERDAM Réalisation : Valérie JOUVE France - 2006 – 25 min
BLEU GRIS : AZRAK-RAMADI Réalisation : Mohamad Al-Roumi Syrie –2004 –23 min 11s
EN REMONTANT LA RUE VILIN Réalisation : Robert Bober France – 1992 – 49 min
jeudi 12 novembre 18h30 (sur la photographie)
YDESSA , LES OURS ET ETC. Réalisation : Agnès Varda France –2004 – 42 min
REGARDEZ-MOI, JE VOUS REGARDE Réalisation : Brigitte Lemaïne France –1996- 19 min

la mire
Oulan Bator, Pôle d'art contemporain
20, rue des curés 45 000 ORLEANS 0033 (0)238531152
lamire.artsvisuels@gmail.com www.assolamire.fr

“”
Fabienne Gaston-Dreyfus, Corentin Grossman, Frédérique Loutz
Du 24 septembre au 18 octobre | Vernissage le jeudi 24 SEP-TEMBRE à 18h
MOBILIER
Alexis Guénault
Du 11 Février au 7 MARS | Vernissage le jeudi 11 Février à 18h
LA BORNE
DU 6 Janvier au 3 janvier à châteauneuf-sur-loire (Loiret)
DU 6 Janvier au 28 Février à Nogent-le-Rotrou (EURE-ET-LOIR)

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU
20, rue des Curés - 45000 Orléans - www.pocbt.fr

et Image/Imatge, lieu d'art contemporain à Orthez
Graphéine
29 octobre – 24 décembre 2009
Le dessin contemporain à Toulouse, 16 lieux dans l'agglomération
2d événement pinkpong – réseau art contemporain de l'agglomération toulousaine
www.pinkpong.fr

Annoncez la couleur !

FROMANGER Ducos du Hauron

Du 3 au 31 octobre

Galerie Le Garage

9, rue de Bourgogne – 45000 ORLEANS
tél : 00 (33) 2 38 62 35 76
www.galeriegarage.net

Campus en fête - Vendredi 9 octobre
19h - 22h - Le Bol 1er étage
Orga : ***Le 108/Labomedia Super Jean François plomb.*** avec une installation pour 6 multiples valises sonores mécanisées.
Deux autres artistes viendront compléter le tableau : ***Julie Verin*** et son « sonomaso » et ***Pierre Mersadier*** avec « Wildbits ».
Xul^β - Vendredi 26 et samedi 27 février - 18h - 00h
Maison Bourgogne
une proposition d'installations réalisées par l'artiste plasticien Philippe Coudert dans tous le bâtiment de la Maison Bourgogne inaugurées par une série de performances débridées les 26 et 27 février, le tout dans une ambiance conviviale propre à la philosophie XUL
http://www.philippecoudert.com, site de l'édition précédente : http://xul2.net/

Labomedia Maison Bourgogne
108 rue de Bourgogne – 45000 ORLEANS - tél : 00 (33) 2 38 62 48 31
www.labomedia.net

AILLEURS

Angoulême (16)
Rémy Hysbergue
D'ici on pourrait croire que la vue est imprenable
du 25 septembre au 12 décembre 2009

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
POITOU-CHARENTES
63 Boulevard Besson Bey - 16000 ANGOULÊME
Tel : 05 45 92 87 01 - frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

Centre International du Vitrail
5, rue du Cardinal Pie - 28000 Chartres - France - 02 37 21 65 72
www.centre-vitrail.org/ contact@centre-vitrail.org

Quimper (28)
Fayçal Baghriche
«Quelleq chose plutôt que rien»
du 29 janvier au 21 mars 2010
Le quartier à Quimper

Colomiers (31)
Memory time, Abdelkader benchamma et Chourouk Hriech
25 septembre 2009 au 22 novembre 2009
Road Strip ! / borderline, exposition collective et urbaine.
Avec *Charlotte de Sédouy, Franck Audé, Annabelle Bédard et Nadia Ehrmann*, diplômés 2008 et 2009 de l'Ecole Supérieure des Beaux arts de Toulouse, 12 au 29 novembre 2009 ,
Aujourd'hui dans cette ile. Exposition monographique de Hervé Coqueret.
11 décembre 2009 au 20 mars 2010 ; avec une invitation à de jeunes diplômés de l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Toulouse
David Coste, exposition monographique
& résidence de création.
9 avril au 26 juin 2010. projet en partenariat avec le la Maison Georges Pompidou, centre d'art contemporain de Cajarc

et Image/Imatge, lieu d'art contemporain à Orthez

Graphéine
29 octobre – 24 décembre 2009
Le dessin contemporain à Toulouse, 16 lieux dans l'agglomération
2d événement pinkpong – réseau art contemporain de l'agglomération toulousaine
www.pinkpong.fr

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE COLOMIERS
L' ESPACE DES ARTS
43 rue du centre - 31770 COLOMIERS
Tel : 05 61 15 31 76 - espacearts@mairie-colomiers.fr
Ouvert du mardi au vendredi de 13h à 19h, le samedi de 11h à 17h

Rennes (35)
Lina Jabbour

Exposition du 16 octobre au 19 décembre 2009.
Vernissage le vendredi 16 octobre 2009 à partir de 18h30.
Sans titre de Nicolas Milhé
Vernissage le vendredi 16 octobre 2009 à partir de 18h30
Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h. Entrée libre. Fermé les jours fériés.
Visite commentée et accueil de groupes sur réservation.

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

Nantes (44)
Plus réel que l'herbe 1 (les cratères de l'infini) Commissariat Ernesto Sartori
14 octobre > 31 octobre Vernissage mercredi 14 octobre à 18h30

Plus réel que l'herbe 2 (low profile and hi-resolution) Commissariat Armand Morin
20 novembre > 13 décembre Vernissage vendredi 20 novembre à 18h30

+ Hors-les-murs à l'Atelier. 1 rue de Chateaubriand, 44000 Nantes, tram 2, arrêt 50 otages
Une exposition de peinture Commissariat Zoo galerie
Avec notamment : ***Nina Childress, Philippe Cognée, Stéphane Dafflon, Philippe Decrauzat, Jean-François Karst, Clotilde Lataille, Jean-François Leroy, Tobias Madison, Mathieu Mercier, Olivier Mosset, Kaz Oshiro, Masahide Otani, Steven Parrino, Florian & Michael Quistrebert, Blake Rayne, Clement Rodzielski, Blair Thurman, Morgane Tschiemer***
26 novembre > 20 décembre Vernissage mercredi 25 novembre à 18h

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

Cholet (49)
Fayçal Baghriche
Pour l'Ecole municipale d'arts plastiques
Exposition du 18 janvier au 06 mars
square des Charuelees, 49300 Cholet

Château Gontier (53)
Regine Kolle, «Zip Me...»
19 septembre au 8 novembre
Pascal Rivet , «Procession»
9 janvier au 7 mars
Christelle Familiari, «Sculptures en forme»
27 mars au 6 juin

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

PARIS (75)

le d'Hiver

Jusqu'au 22 octobre 09

Malachi Farrell Gaz Killer

Jusqu'au 15 novembre 09

Centre Culturel Irlandais
5, rue des Irlandais - 75005 Paris

Du 12 septembre au 14 octobre. «Totem & Tabou» :
Saädane Afif, Olivier Babin, Walter Dahn, Jason Dodge, Robert Longo, Matthew McCaslin, Jonathan Monk, Olivier Mosset.
Vernissage : samedi 12 septembre.
Le 3 octobre, ***gdm...sur cour : «Franck Box», un multiple de Franck Scurti***
Du 17 octobre au 18 novembre : ***Saädane Afif/DeValence***
Vernissage : samedi 17 octobre.
Du 21 novembre au 24 décembre : ***Bill Owens***
Vernissage : samedi 21 novembre.
FOIRES :
Du 22 octobre au 25 octobre : FIAC 2009
Du 6 novembre au 8 novembre : ARTISSIMA 16

GALERIE DE MULTIPLES
17, rue Saint Gilles - 75003 Paris
du mardi au samedi de 11h à 19h, www.galeriedemultiples.com

19 septembre au 13 novembre exposition
Anne Laure Sacriste «double jeux»
21 octobre signature du catalogue Anne Laure Sacriste
27 novembre au 26 décembre ***Yannick Boulot***
8 janvier au 6 février ***Anne Laure sacriste***
13 février au 3 avril ***«Records by Artists»***

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

Le Havre (76)
Sylvie Auvray / Stéphanie Cherpin / Agathe Snow
Exposition du 15 juillet au 17 octobre 2009
(fermeture du 1er au 31 août)
Vernissage le jeudi 10 septembre de 18h à 21h au SPOT
suivi à 21h30 au Cabaret Electric de la performance-concert
« Héroïnes » de Julie Nioche & Sir Alice
lumières : ***Laure Couturier***
1ère partie : ***Alexandre Meyer***

LE SPOT
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
32 rue Jules-Lecesne, www.le-spot.org

NO(t) MUSIC

FORT Francheville
DU BRUISSIN
centre d'art contemporain

avec la Biennale d'art contemporain
de Lyon : Focus
vernissage samedi 19 septembre - 12h
exposition du 14 septembre 2009
au 3 janvier 2010

Direction Artistique : Jérôme Cotinet-Alphaize

Fort du Bruissin-centre d'art contemporain
chemin du château d'eau/69340 Francheville
Tél. : 04 72 13 71 00
fortdubruissin@mairie-francheville69.fr
www.mairie-francheville69.fr
Horaires : du vendredi au dimanche
de 15h à 19h et sur rendez-vous
entrée libre



Rhône-Alpes

RHÔNE Francheville

LE DÉPARTEMENT

Pierre BELOÛIN
Davide BERTOCCHI
Dominique BLAIS
Pascal BROCCOLICHI
Pierre-Laurent CASSIÈRE
Sammy ENGRAMER
Laurent FAULON
Emmanuel LAGARRIGUE
Jonathan LOPPIN
Arnaud MAGUET
Gerald PETIT
Jérôme PORET
TRIO REAU