

Agenda en région Centre

Argenton-sur-Creuse (36)

ART BORETUM

novembre - décembre : Anne-Marie Fileire
février - mars 2007 : LUNA

28 & 29 novembre : Marie Denis. "La Sirène du Mississippi"
ART BORETUM, lieu d'Art Contemporain
Moulin du Rabois - 36200 Argenton-sur-Creuse
tél : 02 54 24 58 84 - 06 84 55 34 62

Blois (41)

"Signes et objets hors saisie" - Daniel Pommereulle
Vernissage le jeudi 12 / 10 / 06 à 18h.
Exposition du 13 octobre au 17 décembre 2006.
École d'art de Blois, 6 rue Franciade
02 54 55 37 40 ecole-art@agglo-blois.fr

Bourges (18)



souscription

50 euros pour l'année 2007 permet de bénéficier aux choix
4 propositions d'artistes sous forme de vinyles et cds

en Vinyles :

- Jimmy T / Nicolas Maslin - Jean Marc Chapoalain / Vincent Egly - Michel Caillat /
Olivier Notteliet - NG / Franck David - Jean-Luc Mouline / Samon Takahashi

actuellement disponible en vinyles

Gillesane Janot / Jérôme Poret - Bertrand Lamarche / Jérôme Poret - Nya Lee / Ingrid Lucie

et pour fin 2006 : Timothy Mason / Doctor L

toutes les informations sur : labelle69.org
Labelle69, Friche Culturelle l'Antre-Peaux 26 route de la Chapelle
18000 Bourges

Joué-lès-Tours (37)

La Caserne

14, boulevard Gambetta - 37300 Joué-lès-Tours
02 47 73 73 36 / 02 47 68 95 66

p.davy@ville-jouelestours.fr - www.ville-jouelestours.fr

Ouverture du mardi au samedi de 14h30 à 18h30

Fermeture dimanche et lundi / Entrée libre

14/10>10/11/06 Jacques Halbert - « Bubbles and Potatoes »

18/10>16/12/06 Plumes d'Afrique : Boubé (Niger), Abou Diallo (Mali),

27/01>23/02/06 Nikita - « Corpus » photo, vidéo, installations

17/03>13/04/06 KCD, Installation in situ « Les fragiles »

Orléans (45)

TOYO ITO

Entrée libre du lundi au vendredi de 10h à 13h et de 14h à 18h ;
samedi et dimanche de 11h à 18h.

20 octobre - 23 décembre 2006.

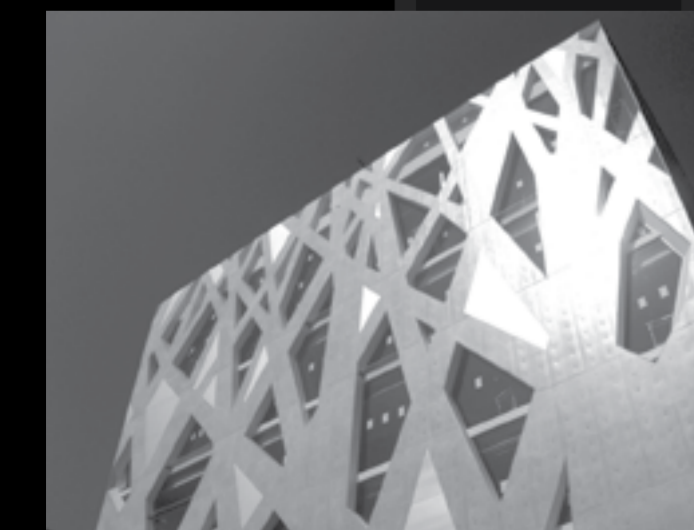
> Vernissage : jeudi 19 octobre, 19h

Manifestation associée - ARCHILAB JAPON 2006 -

FRAC Centre, 12 rue de la Tour Neuve

02 38 62 52 00 contact@frac-centre.asso.fr

www.frac-centre.asso.fr



Tours (37)

JACQUES HALBERT,

Exposition personnelle, Vernissage vendredi 24 novembre à 18h
du mercredi au dimanche 14h > 18h
CCC, 55 rue Marcel Tribut, 02 47 66 50 00 ccc.art@wanadoo.fr



Saché (37)

LOS CARRINTEROS

EN RESIDENCE A L'ATELIER CALDER

RENCONTRE AVEC LES ARTISTES

PRESENTATION DES PROJETS REALISES DANS LE CADRE DE LA RESIDENCE

SAMEDI 2 ET DIMANCHE 3 DECEMBRE 2006 - 14H-130 - 18H

ATELIER CALDER -12 ROUTE DU CARROI 37190 SACHE

Renseignements : 02 47 45 29 29

atelier.calder@laposte.net - www.atelier-calder.com

Jimmie Durham, en résidence à l'Atelier Calder 01/07 au 06/07

L'Atelier Calder bénéficie du soutien du Ministère de la Culture

(DRAC Centre), de la Région Centre et du CNAP.

Los Carpinteros ont reçu une allocation de recherche

et de séjour du CNAP.



PAR AILLEURS...

Angoulême (16)

Frac poitou charentes, Exposition Pierre Joseph

Du 7 octobre au 2 décembre 2006 au FRAC Poitou-Charentes

Hôtel Saint-Simon - 15 rue de la Cloche verte, 16000 Angoulême

Ouvert du mardi au samedi de 10h30 à 12h et de 14h à 19h

Entrée libre. Rens. FRAC P-C au 05 45 92 87 01

Châtelleraut (86)

Ecole d'Arts Plastiques

Galerie de l'ancien Collège

18 sept / 15 nov 2006

.Sam LEE photographies

.Peter DOIG estampes

.Geoffroy GROSS peintures

17 nov 2006 / 18 jan 2007

.Jaroslaw FLICINSKI

peintures murales

.Franck DAVID

escalie à Châtelleraut

Ecole d'Arts Plastiques

12 rue de la Tasupanne

86100 Châtelleraut

tel / fax : 05 49 93 03 12

ecole_arts_plastiques@ricall.fr

Gravelines (59)

GRAVELINES + CNEAI =

Estampes, livres d'artistes, multiples, éphéméras, 1997-2006

Du 15/11/2006 au 04/02/2007, Vernis. le 25/11/2006

Commissariat : Sammy Engramer

Château Arsenal, 59820 Gravelines, tél : 03 28 51 81 00

musee.de.gravelines@wanadoo.fr, 14h-17h, week-end : 15h-18h

Ciron (79)

Château de Ciron

Claude Pauquet, "Au bout des certains", Photographies

Vernissage le 18 / 11 / 06, exposition jusqu'au 27 / 03 / 07



Paris (75)

COSA NOSTRA

du 16/11/06 au 17/12/06

Vernissage, 16 / 11 / 06, 18 H

Glassbox, 13 bis rue Oberkampf, 75011 Paris

06 64 14 98 34 - glassbox@hotmail.fr

Pau (64)

« ANTITERRA », JEAN-PAUL LABRO

du 13 / 10 / 06 au 11 / 11 / 2006

EDEN - La Centrifugeuse

Vernissage le 13 oct. 2006 à 17h30, Exposition du lundi au vendredi, 10h-20h

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Maison de l'Étudiant, 64000 Pau

Venessa Cague : 05 59 40 72 81

RÊVE - Vidéo K.O1

Vernissage le 13 oct. 2006 à 18h30, Exposition du mardi au samedi, 13h30-18h30

La Parvis C.A.C., Centre Leclerc Univerdis, av. Salleneve, 64000 Pau

Étienne Veillon : 05 59 80 80 65

COMA - Pôle Culturel Intercommunal / Billère

Vernissage le 13 oct. 2006 à 20h00, Exposition du mardi au samedi, 15h30-19h30

En partenariat avec accès(s), Anciens abbatoirs - Allée Montesquieu, 64140 Billère

Claire Lambert : 05 59 72 25 87

Poitiers (86)

Kunstverein

Le Confort Moderne invite La Station (Nice), 10 ans d'activités

expo. 30/09/06 > 20/12/06, 14h > 19h (+ soirs de concerts)

Le Confort Moderne, 185 rue du Fbg du pont Neuf, 05 49 48 08 08

www.confort-moderne.fr

Rennes (35)



Thiers (63)

Muntadas

exposition 15/10/06 > 31/01/07

tous les jours 14h > 19h

Les Enfants du Sabbat 8, 28 fev. - 20 mai 07

Vernissage le mardi 27 fev.

le Creux de l'Enfer, Vallée des usines

04 73 80 26 56 info@creuxdelenfer.net, www.creuxdelenfer.net

Laura

R A

octobre 2006 — mars 2007

Rédacteurs pour LAURA n°2

Jérôme Cotinet — invité : Didier Tallagrand

Jérôme Diacre — invités : Bernard Calet, Bernhard Rüdiger

Anne-Laure Even — invité : Sutee Kunavichayanont

Chislain Lauverjat — invités : Per Barclay

Sammy Engramer

LAURA est produite par

Groupe Laura

10 place Choiseul — 37000 Tours

06 74 55 74 53 lauragroupe@yahoo.fr

<http://groupe.laura.free.fr>

Graphisme : Sammy Engramer

Édition tirée à 2100 exemplaires dont 100 non pliés et signés.

Achevée d'imprimer en mars 2006

sur les presses de Lagoutte Imprimeur

Saint-On sur Loire (37).

ou bien

Abonnement annuel (2 numéros) = 8 euros.

Abonnement annuel (2 numéros) + adhésion à l'association

Groupe Laura = 16 euros.

ISSN 1952-6652

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, de la

DRAC Centre / Ministère de la culture et de la communication

et du Conseil Régional du Centre.



ALLOVERDEDESIGN

2

Il définit la surcapacité du Design à agir en trois points :

Notre époque serait témoin de ce saut qualitatif dans l'histoire : avec « la flexibilité » de la production post-fordiste, les biens peuvent être continuellement actualisés et commercialisés, constamment dans des niches, alors un produit peut être fabriqué en quantité et apparaît comme nouveau, personnalisé, optimisé par rapport à la personne. Ce perpétuel ajustement des biens au minimum de soi (*mini-me*) est le facteur majeur (flatteur) de l'inflation du Design.

Le Design serait aussi en train de grossir comme ses conditionnements remplaçant par là la valeur du produit même. L'attention du consommateur et l'appropriation de l'image auraient d'autant plus d'importance que le produit n'est pas un objet. Les marques seraient une façon de soutenir une valeur de signe en stockage en dehors de toute réalité de production et de profitabilité, ceci engagé depuis les années 80 et amplifié depuis l'essor d'Internet.

Une troisième raison de l'inflation du Design est l'accroissement central des industries des médias dans l'économie et leurs moyens de production, toujours plus rapides, toujours plus réalistes⁸, toujours plus neutralisés.

Il note que certains pouvoirs des objets de ce monde d'un Design Total ne sont pas nouveaux — le regroupement de l'Esthétique et de l'Utilitarisme dans le commerce remonte finalement au programme du Bauhaus⁹ des années 20. Si la première révolution industrielle a préparé le champ d'une économie politique, d'une théorie rationnelle de la production matérielle, comme Jean Baudrillard l'a signalé, or la seconde révolution industrielle, déjà modélisée par le Bauhaus, a étendu « ce système d'échange de valeur à tous les domaines des signes, formes et objets […] Sous le nom de Design »¹⁰. Selon Baudrillard, le Bauhaus engendre un important saut d'une économie politique à la « production d'une économie politique du signe » dans laquelle les structures des biens et du signe se refont mutuellement, si bien que les deux peuvent circuler comme un seul, prenant pour exemple la production d'image comme signe de valeur d'échange, comme elle l'est à notre époque.

Bien sûr, ce n'était pas ce que le Bauhaus prévoyait, une grande partie était marxiste au moins dans l'esprit, mais certainement un de « ces néfastes rêves déformés par le modernisme » à travers les duperies de l'histoire comme le signale constamment TJ Clark¹¹. Ainsi, pour prendre un exemple canonique, le vieux projet de reconnecter « l'art et la vie », endossé de diverses manières par l'Art Nouveau, le Bauhaus et beaucoup d'autres avoements, a été d'une certaine façon relativement accompli selon les spectaculaires prescriptions de l'industrie culturelle, mais pas selon les ambitions libératoires des Avant-gardes. Et pour Foster, la forme fondamentale de cette perverse réconciliation à notre époque serait le Design.

Je partagerais volontiers son analyse de la perversion du Design et de sa capacité étonnante à appliquer un filtre lissant l'ensemble de notre perception du réel. Mais le Design qu'il décrit n'est que l'émanation de ce métier récent provenant uniquement des Arts Appliqués. Reprenons maintenant la citation de Thierry de Duve déjà mentionnée dans le premier numéro de la revue car « Tout cela se trouve déjà dans les écrits politiques de William Morris¹² avec, entre les lignes, l'idée que pour mieux agir au nom de l'art, il faudra peut-être se passer pour un temps du nom de l'art »¹³. L'hypothèse serait ici de le retrouver, de tenter de le circonscrire et d'évaluer ses moyens propres. Mais Hal Foster ne souhaite pas réfléchir à une hypothèse positive permettant de structurer les moyens de production du Design. Pour cela, il faudrait développer la question de la reformulation des moyens de production à travers une Esthétique. Nous nous trouvons dans le même cas que Benjamin avec Kurt Hiller, où sur une relative analyse commune des problèmes et objectifs, les moyens d'actions ne semblent pas être les mêmes. « En tant que "théoricien de l'activisme" Hiller est présenté par Benjamin dans "L'auteur comme producteur" comme cas exemplaire d'une tendance qui ne serait qu'apparemment issue que des intellectuels de gauche, néanmoins contre-révolutionnaires, parce qu'elle ne serait révolutionnaire que de par son esprit mais pas de par sa production »¹⁴.

Ce sont les moyens même de la production qu'il faut impliquer dans les modalités de résolution de la question de la « Réalisation de l'œuvre d'art ». Car, c'est un enjeu éminemment politique. Ainsi, Hal Foster évalue uniquement une des contingences (celle du métier de Designer) brouillant les capacités des Arts Visuels à agir pleinement dans le réel. Aussi, une Esthétique tentant de résoudre une des problématiques majeures des Arts Visuels sur les principes ontologiques émanant des Arts Appliqués m'apparaîtrait fortement productive.

(à suivre…)

Jérôme Cotinet.

^[1] Vilém Flusser, *Petite philosophie du Design*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Belfort, Circé, 2002, p. 18.

^[2] Une réponse spontanée à la question de savoir ce qui correspond à la réalité est : ce qui est donné par les sens, donc ce que l'on voit, ce que l'on touche, etc. On peut appeler cette position le réalisme naïf. Elle est issue d'une dichotomie féconde : celle entre *objet* et *sujet*. Ces oppositions ont donné naissance à diverses philosophies qui se partagent le nom de réalisme. Il s'agit en fait tout au plus d'une conjecture. Dans la définition dite naïve, la réalité est ce qui existe indépendamment du sujet, ce qui n'est pas le produit de la pensée, et qui est l'objet d'études des sciences (ce qui a aussi été appelé Nature), est intenable. La science moderne s'intéresse en effet à des *phénomènes reproductibles*, et donc à des protocoles expérimentaux. Ces expériences nécessitent un sujet, un expérimentateur et des méthodes particulières.

Des *artefacts*, des conventions, des *choses* (au sens que donne Latour à ce mot pour désigner des entités abstraites par opposition aux *objets* concrets), peuvent donner lieu à ces phénomènes reproductibles, et donc accéder à la *réalité*.

^[3] La question d'un réel tangible demanderait une longue définition passant principalement par celle des sciences aussi je me rangerais à celle de Max Planck dans *L'image du monde dans la physique moderne, Mediations, Poche, (1963)* : « *La question de savoir ce qu'est une table en réalité ne présente aucun sens. Il en va de même ainsi de toutes les notions physiques. L'ensemble du monde qui nous entoure ne constitue rien d'autre que la totalité des expériences que nous en avons. Sans elles, le monde extérieur n'a aucune signification. Toute question se rapportant au monde extérieur qui ne se fonde pas en quelque manière sur une expérience, une observation, est déclarée absurde et rejetée comme telle* ».

^[4] Hal Foster, *Design and Crime and other diatribes*, Verso, 2002.

^[5] Hal Foster, *Le retour du réel : situation actuelle de l'Avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005. Originellement paru sous le titre : *The return of the real*, MIT press, 1996.

^[6] Walter Benjamin, *Paris capital du XIXe*, Collection « Passages », Paris, éd. du Cerf, 2006.

^[7] Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*, Cité par Gerald Raunig dans *L'auteur comme traître*. Pré-Publication extraite de *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Vienne, Turia + Kant, 2005. Traduit par Yasemin Vaudable.

^[8] Au sens d'un réalisme naïf.

^[9] La question est déjà fortement amorcée dès 1914, quand le philosophe Herman Muthesius et l'architecte et artiste Henry Van de Velde débattent lors de la première exposition du Deutscher Werkbund, qui réunit des artistes et des industriels. Pour le premier, seule la standardisation est valable, car elle permet de restaurer une vie digne, de servir les intérêts profitables de l'industrie à diffuser le bon goût, tandis que pour le second, cette perspective est contraire à la création de l'artiste et à sa liberté. En plus d'inhiber l'individu, Van de Velde considère que le standard ne peut être pensé qu'après avoir défini un style et après avoir développé des projets pour un cercle d'initiés. C'est la version de Muthesius qui privilégie la standardisation, le fonctionnalisme qui sera mis en avant aux dépens de Van de Velde.

^[10] Jean Baudrillard, *Pour une Critique de l'économie politique du signe*. Collection "Les Essais," Paris, Gallimard, 1972.

^[11] T.J. Clark, *Farewell To An Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 1999.

^[12] William Morris, *Political Writings of William Morris*, New York, A.L. Morton ed., International Publishers, 1973.

^[13] Thierry de Duve, *Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design*, publié dans Tr@verse, n°1, 1996.

^[14] Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Vienne, Turia + Kant, 2005. Pré-publication, *L'auteur comme traître*, traduit par Yasemin Vaudable.

Nous avons imaginé dans le premier numéro de cette revue l'hypothèse d'une appellation générique nommée Design qui ne s'appliquerait pas à une section des Arts appliqués ni à un certain fonctionnalisme dérivé des Arts Plastiques. Elle serait une sorte de méta-catégorie indexant tout à la fois des productions relevant de l'une ou de l'autre. Cette nouvelle version étendue du mot Design aurait pour objet Esthétique sa relation intrinsèque à la « Réalisation de l'œuvre d'art » et/ou de la réconciliation de « l'art et la vie », elle aurait un contexte Anthropologique (dans la complexité de définitions du mot « Faber » et de ses conséquences en terme de réception de l'*artefact* et une Histoire dont les complexités retors font suite aux circonvolutions soit disant positivistes du Moderne, de la Modernité, du Modernisme, des Post en tous genres, des Relationalités, des Globalisations/Glocalisations…

Aussi, pour ce numéro, nous aborderons la question de l'indexation au réel qui apparaît comme une importante propriété intrinsèque du Design.

Je débiterai volontiers par une citation de Vilèm Flusser, déjà abordée dans le premier article :

« Les maîtres-sorciers, les Designers, c'est nous ; et puisqu'ainsi nous avons été plus forts que Dieu, nous pouvons nous permettre de faire table rase du problème de la réalité et de tous les Emmanuelkants du monde… »¹.

En d'autres termes, l'inflexion de Flusser désigne deux antagonismes récurrents dans la question de l'indexation à la réalité : premièrement à la réalité triviale et d'autre part à la « philosophie pratique » de Kant et à sa relation naturante à la métaphysique. Ce qui nous intéresse ce n'est donc pas la réalité au sens trivial, d'un réalisme naïf ², et la capacité par des choix Esthétiques de l'élever à un rang artistique quel qu'il soit. Encore une fois, il faudra utiliser le même vocable pour la "réalité" au profit d'une redéfinition. Ainsi, la réalité désignera ici un ensemble complexe rassemblant tout autant le réel tangible³ que celui culturel, contextuel, abstrait. Ce n'est donc pas une espèce de métaphysique au-delà du réel trivial qui ne serait pas perceptible par les sens, mais bel et bien une réception tangible par l'expérience de ce réel qui, lui, n'est rien par nature.

Aussi, je vous propose d'examiner un essai fondateur de Hal Foster édité en 2002 : *Design and Crime* ⁴ paru dans un recueil éponyme regroupant un certain nombre de textes autour de l'Architecture et du Design et puis des relations entre l'art et les musées, des vicissitudes des études d'histoire et de critique d'art…

Hal Foster avait déjà montré dans *Le retour du réel* ⁵ à quel point la question de la perception de la réalité était encore centrale dans la production artistique contemporaine, mais surtout comment sa réception est constamment en train de se redéfinir.

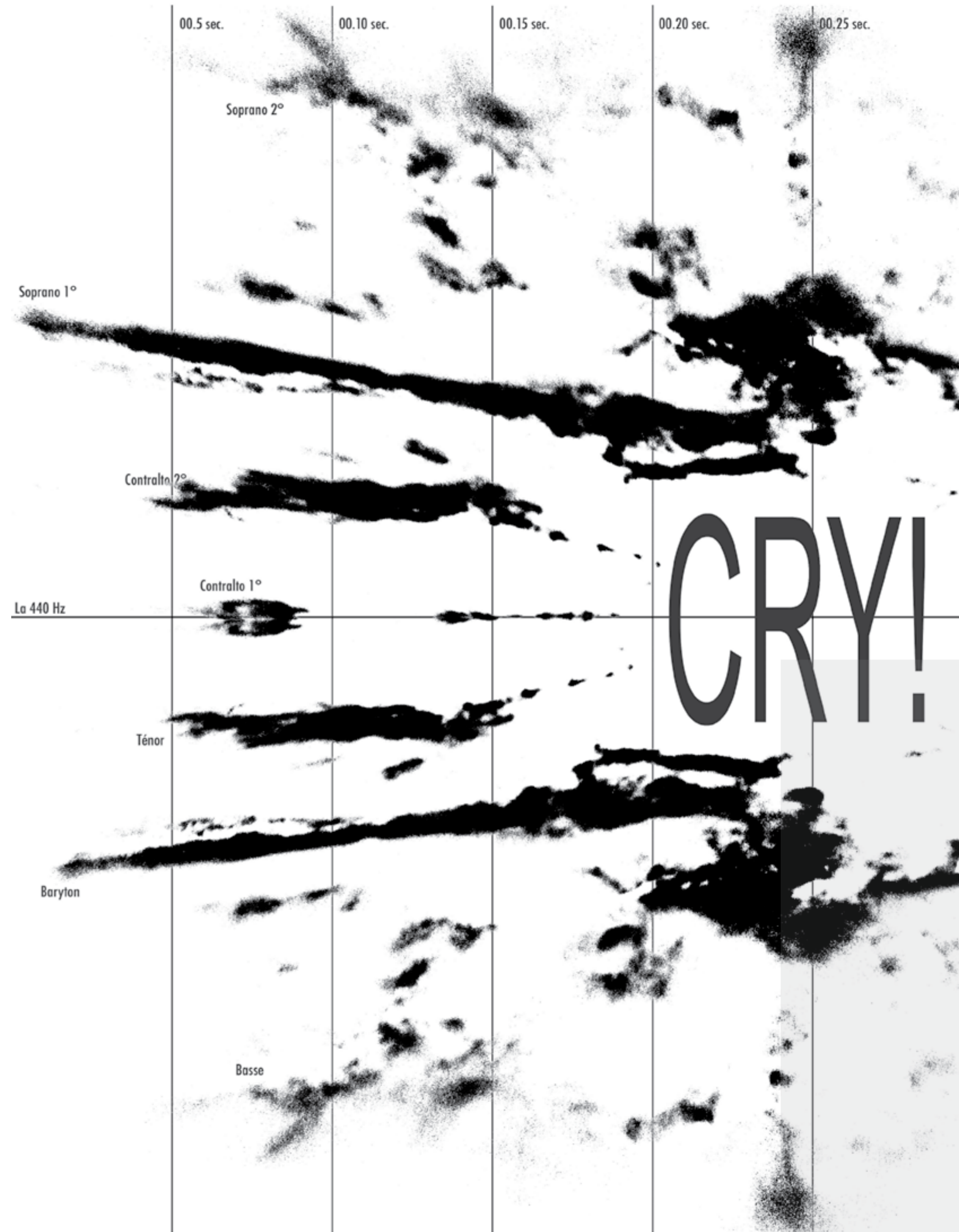
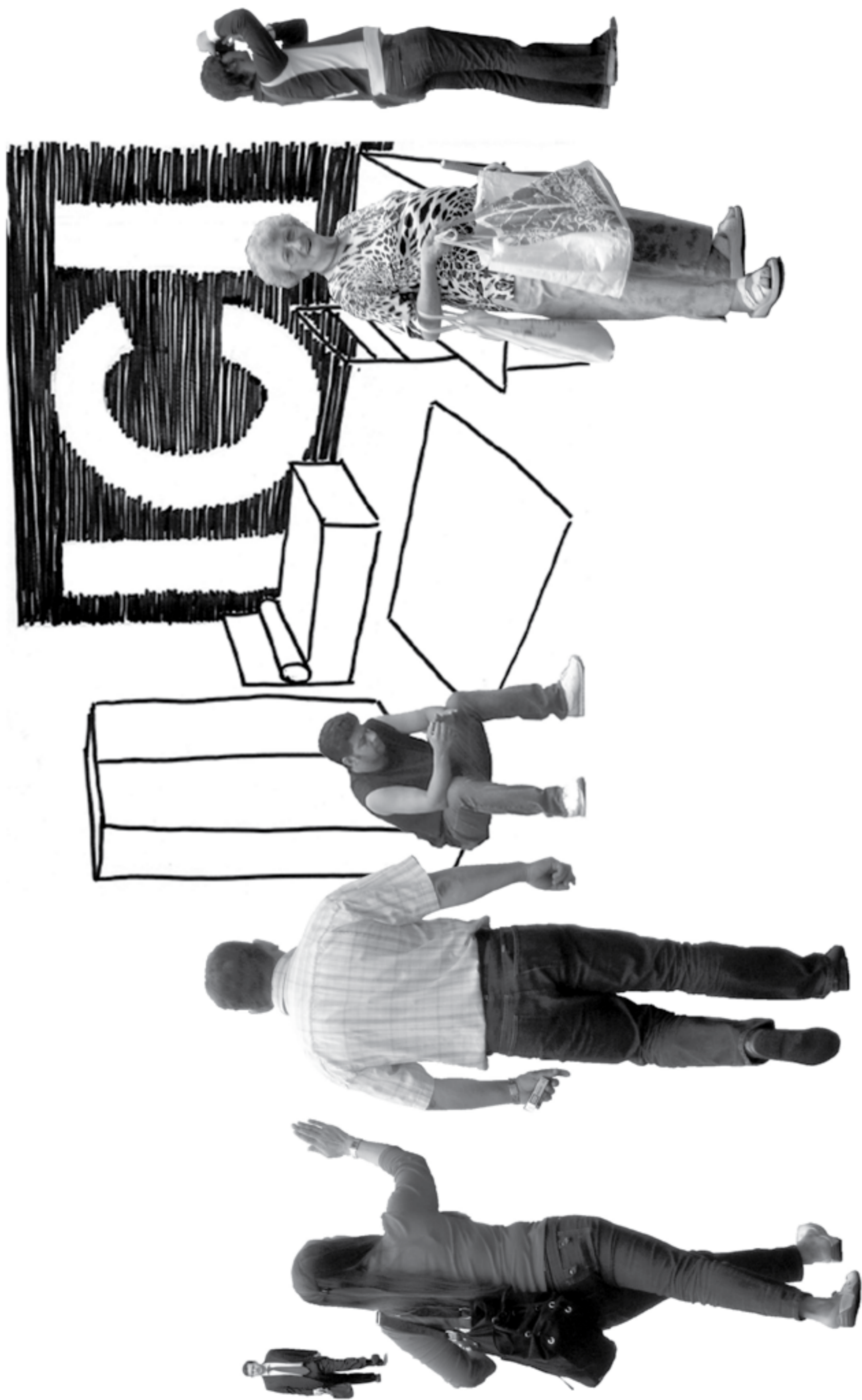
Dans cet essai, il tente de circonscrire la question d'un Design proliférant sur l'ensemble du réel et des problèmes esthétiques, voire parfois éthiques, qu'il engage. Très clairement il désigne le Design comme le symptôme d'une structuration contemporaine de la réalité, et il tente d'en tisser les filiations historiques.

Pour lui, le constat actuel réside dans le fait que l'Esthétique et l'Utilitarisme ne sont pas seulement combinés mais complètement noués dans le commerce de toutes choses — pas seulement dans l'architecture et dans les expositions d'art, mais dans tout : du Jeans à la retransmission des événements de Gènes en 2001 — tout semble être produit comme du Design.

Il ne donne pas d'exemple particulier le démontrant à travers des documents précis, mais essentiellement cette sensation fortement partagée où tout élément du réel, même les objets abstraits comme l'information, semblerait *Designé* par son moyen de relation au monde, son mode de production. Selon Foster, maintenant les nouveaux Designers seraient très différents des anciens : ceux des Arts Nouveaux résistaient aux effets de l'industrie pour « reconquérir la forme »⁶, dicit Benjamin, pour ne pas alimenter la machine de production⁷ industrielle mais celle artisanale, celle du peuple avec ses moyens propres de production. Il n'y aurait pas une telle résistance dans le Design contemporain : il se délecterait des technologies post-industrielles, et il serait heureux de sacrifier la semi-autonomie des projets d'architecture et de l'art dans des manipulations de Design. D'autant que les capacités d'action des Designers seraient plus étendues qu'avant : ils se diversifieraient à travers un tas d'entreprises et pénétreraient une variété plus importante de groupes sociaux. Aujourd'hui, vous n'auriez pas besoin d'être riche pour devenir Designer et surtout pour être « Designé » à travers le produit…

ici, bientôt...





Performance pour sept chanteurs. Partition à hurler entre amis.
Bernhard Rüdiger 2006

De la nécessité de la satire

dans la mondialisation : quelques exemples d’artistes contemporains Thaïlandais

Avant de s’intéresser aux productions des artistes, revenons (très) brièvement sur le phénomène de mondialisation, pour comprendre les contextes de création de ces artistes.

On peut repérer quelques grands symptômes qui accompagnent le phénomène de mondialisation :

- la grande mobilité des hommes et des marchandises (surtout des marchandises, d’ailleurs), entraînant une interdépendance économique ;
- L’explosion des villes et mégapoles, l’urbanisation proliférante, la conurbation et même la ‘rurbanisation’ ;
- la planétarisation d’une information standardisée, diffusée par les *mass média* (presse, télévision, cinéma…), conduisant (1) à « une ‘mise en spectacle’ du monde qui nous habitue insensiblement à n’avoir de rapport au monde et aux autres qu’à travers des images »¹, comme le souligne Marc Augé, dans son *introduction à une anthropologie de la surmodernité*.
 - le triomphe (donc) de la société du spectacle, avec le développement d’une culture mondiale ou ‘World Culture’ ; citons simplement Guy Debord : « le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l’occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l’on voit est son monde. »².
 - enfin, la révolution des communications, avec les Nouvelles Technologies de l’Information et de la Communication (N.T.I.C.), notamment Internet, que commente, avec virtuosité, Paul Virilio : « après la première bombe, la bombe atomique susceptible de désintégrer la matière par l’énergie de la radioactivité, surgit en cette fin de millénaire le spectre de la seconde bombe, la bombe informatique capable de désintégrer la paix des nations par l’interactivité de l’information. »³.

déterminises identitaires socio-culturels, qu’ils soient locaux (traditionnels) ou globaux (modernes, post-modernes).

Enfin, Ces artistes se réapproprient sans complexe les *ersatz* de la société de consommation globale, comme les références traditionnelles et souvent religieuses de leurs propres cultures. Toutes ces recherches s’orientent sur nos modes d’habitat du réel à l’ère de la mondialisation, pour une écosophie et une redéfinition du réel, à travers une ‘écosymbolicité’, c’est-à-dire la réinvention d’un langage transculturel, universel mais différentiel. Et ce sont bien les artistes, comme les opérateurs artistiques, qui ont cette responsabilité transculturelle, à travers l’élaboration, comme la réception d’autres langages artistiques, d’autres symbolismes, d’autres réalités, marqués par les fluctuations plutôt que la permanence, l’ouverture plutôt que les catégories.

Attention, cependant, dans cette ouverture vers d’autres sphères artistiques et culturelles, à ne pas confondre le transculturel et le multiculturel.

L’artiste ne saurait être réduit à une sorte de représentant culturel régional ou national : l’artiste-citoyen est engagé dans des postures critiques complexes que l’on ne peut enfermer dans une vision culturaliste. Dans l’art contemporain international, on tend parfois à détourner ce courant cosmopolite vers des représentations exoticiisantes.

Ainsi, l’expression de « passeurs transculturels » situe l’artiste comme un pont entre différentes cultures : il ne faudrait pas pour autant l’enfermer dans un rôle de représentant culturel qu’il ne saurait incarner à travers sa singularité d’artiste.



Suite au coup d’Etat, quelques nouvelles de la Thaïlande par Manit Srivanichpoom :

Manit Srivanichpoom

« *We’re still waiting for the new government which will be announced early next week. Somehow, Thai people are still fond of this coup, they took their family to the sites where army tanks located for their photo opportunities (see attachment). It’s like ‘Coup turns to Carnival’. Some foreign tourists also joined them.* »



Manit Srivanichpoom

en scène exprimait clairement un état d’urgence.

Quand on interroge Manit sur le rôle de l’artiste, il affirme : « L’artiste doit agir comme un miroir, et être capable de révéler la vérité de ce qui se trame dans notre société »¹¹.

Il précise aussi : « les limites d’un art politiquement engagé sont généralement admises, et leur but considéré comme optimiste, mais la complaisance et le silence signifient l’échec. »¹².

Nul doute que Kamin Lertchaiprasert (né en 1964) serait d’accord avec son compatriote sur le rôle de l’artiste engagé ou citoyen.

Loin de toute complaisance ‘exoticiisante’, l’installation sculpturale *If you saw Dharma You’d see Me* (2002), présentée à Venise lors de la 50ème Biennale, fustige le matérialisme de la société moderne Thaïlandaise. Une petite statuette de Bouddha, de celles qu’on voit partout sur les autels des particuliers ou des commerces, est composée de papier mâché, en réalité, de billets de Baht, périmés suite aux spéculations sur la monnaie Thaï durant la crise. Avec ce titre (approximativement traduit)¹³ *‘Si vous êtes sur la Voie, vous me verrez’,* l’artiste dénonce la sacralisation et la religiosité qui entourent l’argent, et donc la perversion des valeurs bouddhistes. L’artiste entend ainsi pousser la société thaïlandaise (qui est bouddhiste à 92%), et notamment ses gouvernants, dans ses retranchements et ses contradictions. Précisément, il dénonce la politique de son gouvernement qui, au lieu de prendre des mesures coercitives, a choisi de jouer le jeu des transactions financières, en privilégiant la spéculation globale et les profits rapides.

Il renvoie dos à dos la bigoterie populaire et le capitalisme sauvage, qui font tous deux le choix du matérialisme, quand les enseignements du Bouddha semblent idéologiquement très différents : « Ce travail démontre ce qui se produit quand la sagesse Bouddhiste Thaï, qui veut qu’on sache quand on possède suffisamment, est désavouée à la fois par l’individu et la société. »¹⁴.

S’attaquant plus symboliquement à la question de l’identité thaïlandaise dans la mondialisation, et pratiquant une satire plus drolatique, voire caricaturale, Sutee Kunavichayanont (né en 1965) dénonce la représentation stéréotypée de l’identité culturelle Thaï dans les échanges transculturels.

Ainsi, à travers douze pictogrammes associés à un sous-titre, un slogan, il réalise un petit livret, une bible personnelle, intitulé *12 reasons why Thai people don’t need to be afraid of Globalisation* (2003). Les pictogrammes ont également été retranscrits dans de grandes reproductions couleur, investissant des espaces publicitaires dans les rues de Bangkok.

Ironisant sur des clichés identitaires, il réalise, paradoxalement, une sorte d’opération de communication, à destination des conservateurs, en utilisant leurs propres références, jusqu’à un certain point.

En particulier, si l’on regarde le pictogramme n°1 exposé seul, en grand format type 4X3, dans la rue, et sans sous-titre, on voit un boxeur qui masse un occidental avec ses pieds, ce qui est assurément très inconvenant pour les Thaïlandais.

Il est difficile de savoir à quoi s’en tient l’artiste, dans cet imbroglio de clichés, de codifications sociales, de règles et de tabous populaires, jusqu’ à la dernière image du livret, où le personnage traditionnel de la mystérieuse femme thaïlandaise, révèle sa superficialité et sa vacuité, en se démantibulant comme un mannequin ou une marionnette.

Sutee utilise la satire pour définir à grands traits caricaturaux une identité Thaï dans la mondialisation, questionnant la notion même d’identité, au-delà de l’appartenance culturelle.

Choisir l’Asie, notamment la Thaïlande, comme terrain pour l’analyse des relations entre pratiques artistiques contemporaines et mondialisation ne s’est pas fait au hasard. En effet, les artistes issus de cette région du monde ont justement fait leur apparition sur la scène internationale à travers les vagues d’événements liés au multiculturalisme puis à la mondialisation, florissant dans les années 1990 (citons comme paradigmatique de ce courant post-colonial et déculpabilisateur, la Documenta X – *Politics – Poetics*, dont la commissaire est Catherine David en 1997).

Avec les œuvres commentées aujourd’hui, on voit bien comment la satire s’avère efficace pour formuler un discours critique dans la mondialisation, et particulièrement en Thaïlande où le phénomène a été si violent, tant dans l’exaltation que dans la déception.

La satire permet ce « regard distancié » dont parle Jean-Hubert Martin, et donc des attitudes nuancées entre mondialisation ultra-libérale et enfermement communautaire. La satire pourrait s’imposer comme un modèle de résistance aux

^[1] AUCE, Marc Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris : Seuil, 1992 p. 174.

^[2] DEBORD, Guy La Société du spectacle, Paris : Gallimard, n°2788, 2002 (1ère édition en 1967), p. 25 (Folio).

^[3] VIRILIO, Paul La Bombe informatique, Paris : Galilée, 1998, p. 75.

^[4] MOREAU-DEFARGES La Mondialisation, ibid., p. 75.

^[5] RAMONET, Ignacio « Globalisation, culture et démocratie », ibid., p. 39.

^[6] MARTIN, Jean-Hubert in Partage d'exotismes, 5ème biennale d'art contemporain de Lyon, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000.

^[7] Manit Srivanichpoom, cité par Steven Pettifor in Flavours – Thai contemporary art, Thavibu Gallery : Bangkok, 2004.

^[8] Manit Srivanichpoom, texte personnel.

^[9] Manit Srivanichpoom, cité par Steven Pettifor in Flavours – Thai contemporary art, Thavibu Gallery : Bangkok, 2004.

^[10] Groningen (Hollande), New-York, Paris, Madrid, Francfort, Shanxi (Chine), Vienne, Helsinki, Londres, Mexico, Fukuoka (Japon), Sao Paulo (Brésil) (2003 – 1998).

^[11] Correspondance par e-mails, mars 2004.

^[12] Steven Pettifor, "Manit Srivanichpoom" in Flavours – Thai contemporary art, Thavibu Gallery : Bangkok, 2004.

^[13] Le Dharma ou Dhamma constitue la pratique-même du Bouddhisme, où la Voie spirituelle s’associe à la méditation et au respect des règles de vie du Bouddha ; on pourrait traduire le terme Dharma par celui de Foi.

^[14] LERTCHAIPRASERT, Kamin in catalogue d'exposition Identities versus Globalisation ? Chiang Mai : Heinrich Boell Foundation (Germany), 2004, p. 46.

doute qui envahissaient les gens. Avec notre histoire, marquée par des coups d'état militaires, j'ai senti que le pire allait se produire. J'ai continué à attendre nerveusement, en essayant d'exprimer ce malaise à travers mon art. »⁷.

Témoignage sans concession, l'œuvre de Mani Srivanichpoom engage une diatribe contre l'avidité du monde contemporain :

« Un jour, les empires ont été chassés par les armées. Les mêmes personnes continuent de coloniser le monde, mais aujourd'hui, on les appelle des investisseurs globaux. »⁸.

Né en 1961, l'artiste, qui vit à Bangkok, est considéré comme le chef de file d'un nouveau courant de photographes conceptuels Thaïs. Il est aussi reconnu sur la scène artistique internationale : il a notamment exposé à la 24^{ème} Biennale de Sao Paulo en 1998 ; la première Triennale d'art asiatique de Fukuoka en 1999 ; la Biennale Internationale de la Photographie à Mexico en 1999 ; dans les différentes villes traversées par l'exposition itinérante *Cities on the Move* entre 1998 et 99 ; pour *Quatre de Bangkok* (à la Galerie VU, de Paris, en 2002) ; à la 50^{ème} Biennale de Venise en 2003...

En 1997, au lendemain de l'éclatement de la bulle financière Thaï, Mani Srivanichpoom réalise, à Bangkok, la série *This Bloodless War*, regroupant six photographies en noir et blanc. *This Bloodless War* réactualise des photographies historiques, datant de l'invasion de la Chine par le Japon, et de la Guerre du Viêt-nam.

Mais, Mani ne réalise pas un travail de mémoire. Il ne s'agit pas de reconstitutions historiques, plutôt de mises en scènes symboliques.

Ainsi, l'artiste détourne les clichés de scènes de guerre et d'horreur, mais, dans ses versions, les protagonistes ne sont plus des militaires et des civils ; ce sont des hommes d'affaire et des consommateurs.

Ce décalage satirique exprime la violence de la guerre des marchés, littéralement « cette guerre sans effusion de sang », ni médiatisation critique.

L'artiste comble, en quelque sorte, ce vide d'images et de symboles liés à la globalisation.

La première photographie présente un plan serré sur un jeune homme en costume-cravate. Il a les yeux bandés, la bouche bâillonnée et, vu sa posture, on devine qu'il a aussi les mains attachées dans le dos. Le prisonnier pourrait incarner un jeune cadre dynamique, ou un courtier.

Les deux bandeaux, qui masquent ses yeux et sa bouche, portent les inscriptions : globalisation ; Armani, Louis Vuitton, Chanel...

La deuxième planche nous montre une exécution sommaire. Et, tout le monde connaît la photographie originale, celle de Dennis Addams, où un supposé militant Viêtcong est exécuté à Saïgon, par un général de l'armée du Viêt-nam Sud (soutenue par les Etats-Unis)...

Dans la version de Mani, le général est remplacé par un homme opulent, en costume noir. Dans une main, il tient le revolver braqué sur la tempe de sa victime, dans l'autre, un énorme cigare. Il se présente de trois-quarts, comme dans la photographie d'origine, et l'on ne peut pas connaître l'expression de son visage. L'exécuté est par contre face à nous. Il est tout entier crispé sur le bref instant d'avant la détonation.

Le *remake* n'a rien perdu de l'intensité dramatique de la scène originale.

La même tension est réinvestie dans le troisième cliché : les vestiges d'une rame de métro aérien, jamais achevée, se dressent en perspective à l'arrière-plan ; un groupe de gens avance, pieds nus sur les cailloux, entre les rails d'une station

déserte. Ils portent des vêtements chics, à l'occidentale, et de nombreux sacs de grandes marques, comme Chanel. Ils ont l'air terrorisé, et semblent fuir ceux qui les suivent de près, trois hommes en costumes noirs, avec cravates et attachés-cases — peut-être l'Américain, le Japonais, le Chinois ?

Malgré un vague sentiment de déjà-vu, on a du mal à resituer l'image dont Mani a pu s'inspirer. Il s'agit, en fait, d'une évocation, très détournée, de la célèbre photographie de Ut Cong Huynh, datant de 1972, où l'on voit cette petite Vietnamienne nue, brûlée au napalm, fuyant avec d'autres enfants devant les militaires. Avec cette image, un décalage absolu apparaît dans la série, entre l'horreur des scènes, exprimée par les personnages, et la futilité du monde de la consommation, incarnée par les beaux-habits et les sacs en papier des boutiques de luxe.

Ce décalage produit un climat dérisoire et inquiétant.

On aperçoit aussi les structures du métro aérien, abandonnées en pleine construction : la présence dans la ville de ces architectures fantômes, jamais achevées, symbolise l'arrêt brutal de la frénésie immobilière que connaissait alors la ville de Bangkok.

La quatrième image de la série remet en scène un autre célèbre cliché témoignant des atrocités subies par les civils pendant la guerre du Viêtnam : le tas de cadavres des habitants de My Lai et Song My, qui avaient été tués par des Américains pour se venger. Les villageois, fauchés sur un chemin de campagne, dans la photographie de référence, deviennent des citadins, assassinés sur un pont pour piétons, suspendu au-dessus de la circulation de Bangkok.

Les corps enchevêtrés se mêlent aux sacs de luxe en vrac, Versace, Chanel, etc.

Avec le cinquième cliché, c'est une scène de torture qui est choisie. Au premier plan, un homme mort, encore agrippé à ses sacs de shopping, est présenté face contre terre, après avoir été traîné, accroché par les pieds. Le camion des militaires de la photographie d'origine est transformé en voiture de luxe de genre mafia. Deux hommes, un blanc, un asiatique, en costumes et lunettes noirs, guettent aux abords de la voiture.

Enfin, la sixième et dernière image de la série *This Bloodless War* actualise le stéréotype de l'image de guerre, invariable et impardonnable, avec le bébé qui pleure, abandonné sur les quais d'un site désaffecté.

En fait, chaque cliché a été choisi pour son caractère d'exemplarité, et la série incarne finalement une typologie des scènes de guerre, telle que nous nous la représentons à travers les médias actuels, comme la photographie, mais aussi les fictions cinématographiques. Chaque scène pourrait ainsi porter un titre générique : Le prisonnier, L'exécution sommaire, La fuite des civils, Le massacre des civils, La torture, Le bébé abandonné.

Les remakes ne ressemblent que de loin à leurs originaux, essentiellement dans leur composition globale. En fait, l'effet de citation fonctionne dans la série, convoquant des événements historiques, marquants et symboliques pour l'Asie, mais aussi le monde entier, à travers (justement) la mondialisation des *mass média*. Et, le choix de Mani de se référer à ce moment de l'histoire du photojournalisme n'est pas anodin (il faut rappeler l'impact de ces photographies diffusées dans l'opinion publique américaine pendant la guerre du Viet-Nam, opinion publique qui imposera finalement le retrait des troupes américaines).

Ce moment représente un potentiel positif de la mondialisation, celui de pouvoir échanger, et donc se mobiliser, à travers un langage visuel critique.

De plus, les différences entre les originaux et les versions de Mani commentent très directement l'évolution de la Thaïlande (et au-delà de nos sociétés contemporaines) dans la mondialisation : décors hyper-urbains, hommes d'affaires en costumes noirs, et consommateurs *middle class*, voire chic...

Les changements de personnages, avec les militaires réincarnés en hommes d'affaires, et les civils en consommateurs, montrent que la puissance des nations, jadis sublimée par la conquête de nouveaux territoires, est remplacée par le pouvoir des multinationales, avides de conquérir de nouveaux marchés.

Les victimes sont les consommateurs, comme les civils dans la guerre, pris malgré eux dans les grands conflits de pouvoir.

La seule chose qui n'ait pas changé entre les photographies originales et les versions de Mani, ce sont les scènes de terreur qui se répètent : les puissants cherchent toujours à coloniser le monde, à s'accaparer les richesses et garder le pouvoir. L'artiste dessine ainsi les contours d'une géopolitique post-coloniale, qui réinvestit beaucoup des rapports de domination instaurés à l'époque coloniale.

Mais, sa symbolique ne vise pas à caricaturer les relations entre Orient et Occident, en stigmatisant l'impérialisme commercial occidental : « C'est trop facile de considérer l'Occident comme responsable, c'est tout le système qui est mauvais. L'avidité nous submerge ici comme ailleurs. »⁹.

C'est pourquoi ce qui compte pour l'artiste, c'est moins l'exactitude historique qu'un effet maximal de théâtralisation, de spectacularisation. Avant d'être montrée un peu partout dans le monde¹⁰, la série a été exposée directement dans les rues de Bangkok. Les photographies étaient tenues par des personnages en blouses blanches, portant des masques de chirurgiens : cette mise



๑๑
เมืองไทยเมืองพทช
นรกคือคนอื่น

11. Buddhist Thailand : Hell is the others

« Ce n'est pas du cinéma c'est de la science »

(Penelope Cruz)

La nanotechnologie, mythe et fantasme, de l'art fiction à la réalité de l'art.

Intervention :
Per Barclay
"Maria"
Série avec danseuse
courtesy Guy Bärtchi — Genève

La volonté étant de rendre visible l'infiniment petit. Le projet est une intervention artistique à part entière. Les scientifiques font appel à une plasticienne pour rendre cela accessible. Adriana de Souza e Silva dans son texte *« the invisible Imaginary : Museum Spaces Hybrid reality and Nanotechnology »*¹⁰, présente l'exposition et met en perspective la définition moderne du White Cube muséographique avec les interactions nouvelles mises en place. Elle nomme ces espaces des hybridations. L'univers d'exposition devient alors une zone perméable entre le virtuel et le réel, jouant sur une relation avec les cinq sens. L'exposition est la conséquence de la relation entre l'artiste Victoria Vesna et le scientifique Jim Gimzewski. Ce projet au-delà de l'intérêt pour les nanotechnologies montre le faisceau de questionnements sur la conduite curatoriale et de monstration modifiées par le sujet. Ils présentent leur projet par ces mots : « Que ce soit au sens philosophique ou au sens visuel, l'aphorisme « voir c'est croire » ne s'applique pas aux nanotechnologies, puisque dans l'infiniment petit rien de véritablement visible ne peut générer une preuve d'existence. À l'échelle atomique ou moléculaire, les données sont enregistrées par des méthodes de détection et d'évaluation très abstraites qui nécessitent des interprétations aussi complexes qu'approximatives. Plus que dans toute autre science, la visualisation et la création du récit deviennent nécessaires pour décrire ce que l'on détecte sans le voir. Au demeurant, un grand nombre des images produites par la science et par la culture populaire ne sont liées à aucune donnée et proviennent plutôt de visualisations et d'animations souvent directement inspirées de la science-fiction, ou créées par elle. De même, ces images, en grande partie issues de modèles industriels, sont souvent de nature très mécaniste, même si la recherche en nanotechnologie s'effectue à une échelle où les composants fonctionnels comme les roues dentées, les engrenages, les câbles, les leviers et les chaînes d'assemblages ont fort peu de chances d'exister. Les images mécanistes de nanorobots n'en prolifèrent pas moins dans les sociétés de capital-risque, dans la culture populaire et même dans la communauté scientifique, elles ont même tendance à dominer le discours prospectif des nanotechnologies. »¹¹. Cette coopération et son résultat illustrent la possibilité de ne pas tomber dans la fiction et de pouvoir questionner nos habitudes de perception de l'exposition et de l'art.

Les nanotechnologies sont un domaine nouveau dont les artistes se préoccupent, lorsque l'on touche au vivant et à son architecture, les questions de communication mais aussi de changement de notre monde rentrent en droite ligne d'une des question de la modernité : la science peut-elle être un moyen de lier tout en une chose ? L'art peut-il être son articulation ? La nanotechnologie est une nouvelle science. Dans cette discussion, il s'agit de lier toutes les pratiques. Avec ce nouveau domaine, les artistes peuvent pour une fois devenir des acteurs de sa discussion et son développement. Cette participation est une parfaite illustration de protocole artistique et scientifique. Les finalités de cette relation ne sont pas seulement dans un débat interne à l'art mais bien incluses dans un rôle plus large, politique, social, physiologique et psychologique. Sans avoir l'engagement idéologique des artistes russes du début de siècle, il s'agit bien d'un engagement artistique aux équivalences scientifiques. Les artistes sortent alors de la fiction pour s'ancrer dans la réalité.

10 Adriana de Souza e Silva , « the invisible Imaginary : Museum Spaces Hybrid reality and Nanotechnology », dans *Nanoculture, Implications of the new Technoscience*, édité par N Katherine hayles, 2004, p.27 à 46.
11 Victoria Vesna et Jim Gimzewski, *At the intersection of art and science*, Los Angeles County Museum of Art, 2005.

« L'individu, considéré comme atome, n'a qu'un devoir : trouver sa loi par n'importe quelle forme de travail imposé à son propre ego endurci - contre cet ego. Dans ce nouveau monde actuel, nous devons réaliser l'abandon volontaire de toutes les forces inhérentes à l'atome !!! »¹

La nanotechnologie appartient aujourd'hui à un double domaine, celui de la science et celui de la fiction. Objet de fantasme et de recherche scientifique, il éveille les craintes et comme les plus grands espoirs. Dès le début du vingtième siècle, le schéma de construction atomique de l'univers intéresse les artistes. Si le grand Tout est une somme de systèmes, l'atome en est la brique fondamentale. En 1921 Raoul Hausmann appelle à organiser la société, le travail comme la composition atomique de la matière. Déjà se mêlent autour de cette particule tous les espoirs et les fausses idées. Les années vingt présentent les premières tentatives de la part des artistes de maîtriser des modèles atomistes. Ainsi en Russie les artistes intègrent ou créent des instituts de recherche. Le plus célèbre d'entre eux est l'INKhUK dirigé la première année par Kandinsky². Le modèle de l'atome est pour les artistes russes une possibilité d'engager leur démarche dans un double objectif, une œuvre ayant une fonction sociale et une réception universelle. Derrière ce lien entre la science et l'art, s'engage une refonte de la pratique artistique, par la recherche d'une forme simple et efficace, l'œuvre devient un objet de communication de masse.

Le Suprématisme avait concentré la forme, les artistes vont réfléchir à faire de ces formes des objets de communication efficace, un espoir.

Très vite on trouve derrière ces engagements une volonté de contrôle du message et de sa réception. Les artistes comme les scientifiques ouvrent leurs réflexions à la psychologie et à la physiologie. Les artistes se revendiquent alors comme designers de la propagande de masse. L'atomisme regroupe toutes les implications technologiques, Rodchenko récupère la direction de l'INKhUK, un an après sa fondation, réoriente l'Institut vers un travail d'ingénierie, les machines, caméras appareils photographiques ne sont pas les projections fictionnelles de Karel Capek³ ou d'autres auteurs de science-fiction. Les points d'achoppement entre la réalité et la fiction sont déjà bien présents, entre l'utopie de l'auteur et la volonté interventionniste de l'artiste engagé dans une œuvre concrète. Les artistes russes tissent des liens formels et projectifs avec les sciences principalement autour de l'atomisme et des conséquences possibles. Aujourd'hui ces possibilités utopiques deviennent réelles. Face à cela les artistes ne sont plus de simples rêveurs mais des acteurs de l'implication de l'infiniment petit. L'ensemble des projets élaborés regroupaient des notions de communication. Avec la miniaturisation la technologie devient interactive et transportable. Les nouveaux systèmes de communications permettent à l'artiste de faire interagir le spectateur avec son environnement. Nathalie Talec en élabore un protocole où l'installation n'est plus muséographique. Que se passe-t-il lorsque son téléphone portable rentre en résonance avec l'affichage public ? Ainsi nous ne sommes plus la simple bulle personnelle noyée dans la masse de la rue de la ville mais un opérateur urbain et programmeur de son environnement. Cette micro-technologie permet de créer *Les écrans relationnels*⁴.

1 Raoul Hausmann, *Et Maintenant voici le manifeste du présentisme contre le duponisme de l'âme teutonique*, 1921, dans Raoul Hausmann, catalogue d'exposition Musée Départemental de Rochechouart, 1994, p.225.
2 D'autres instituts de recherche soviétiques de la même période présentent des programmes incluant des développements d'une approche scientifique pour l'art et l'histoire de l'art : l'institut d'état de la culture artistique (dirigé par Kasimir Malevitch de 1923 à 1927) ; l'institut de littérature, art et langage, une division de l'académie communiste (1918-1936) ; l'institut national de l'histoire de l'art (Leningrad 1921-1931) ; l'institut d'histoire de l'art, une division de l'université moscovite ; l'association russe des instituts de recherche en sciences sociales (Moscou 1924-1931).
3 Karel Capek, R.U.R., 1920. Le titre de la pièce, est une abréviation de Reason's Universal Robots, les Robots Universels de Reson. Dès le début Capek nous amène dans un univers utopique, certes, mais étroitement lié avec les réalités de son temps. Si l'utopie était à l'origine un genre littéraire décrivant la vie dans un Etat idéal, on pourrait dire que les romans et les pièces fantastiques de Karel Capek sont anti-utopiques, car il évoque des situations catastrophiques et imagine les dangers qui menacent la civilisation humaine. *" S'il recourt à l'utopie, plus précisément à l'anti-utopie, car il s'agit toujours d'un avertissement, écrit le traducteur de la R.U.R. Jan Rubes, Capek lui donne un grand pouvoir évocateur par une procédure "romanesque" qu'il a habilement utilisé. Il ne situe pas l'histoire dans un univers fantastique, inconnu ou mystérieux, ni explicitement dans l'avenir ou dans le passé, mais dans le monde qui est le nôtre. Le monde où existent des controverses politiques, où l'on fait des découvertes scientifiques, où vivent les gens qui n'ont parfois rien d'extraordinaire, qui s'aiment, qui sont bons ou mauvais, qui ont peur de mourir, qui veulent le pouvoir et d'autres qui pour rien au monde ne trahiraient leur honneur. On est bien loin d'une science-fiction, et pourtant... Soudain surgit un élément imaginaire, fantastique, qui, on ne sait pourquoi, n'existe pas dans le monde à nous. Tout est donc vrai, sauf lui..."*

L'un des aspects les plus intéressants du discours actuel sur les nanotechnologies, est la tension qu'il révèle entre la science et la science-fiction. Dans une vision protocolaire de la relation art et science ce vecteur de la recherche est extrêmement intéressant. En effet, l'imaginaire soulève par cet infiniement petit est aujourd'hui une source d'inspiration pour les artistes et les auteurs. L'amenuisement de la frontière entre réalité et fiction est très présent dans l'élaboration du récit de la construction d'une science et d'une industrie nanotechnologique. Pas nécessairement négatif, cet amenuisement a le potentiel d'interconnecter les arts médiatiques, la littérature et la science de nombreuses façons, aussi intéressantes que nouvelles. Le travail commun de ces domaines est assurément une combinaison puissante, que l'on doit favoriser à toutes les étapes de l'éducation. Les mêmes technologies étant utilisées par les arts, les sciences et presque toutes les disciplines, les frontières entre chacune sont de plus en plus difficiles à discerner. Il nous faut être conscients plus que jamais des métaphores qu'elles génèrent. Les divisions entre les différentes disciplines et les personnes qui les pratiquent sont plus ou moins psychologiques. La grande majorité des récits et des images qui circulent aujourd'hui dans le domaine public sont fondés sur la pensée du XXe siècle, largement centrée sur les machines. La science nanométrique et les arts médiatiques représentent des synergies puissantes qui peuvent promouvoir l'émergence, au XXIe siècle, d'une nouvelle culture de changements, d'esthétique nouvelle et de définitions s'inspirant de la biologie.

A l'origine des projections sur la nanotechnologie, on retrouve la maître à penser Eric Drexler. Dans son ouvrage intitulé *Engins de Création*⁵, il projette des attentes réelles de la nanotechnologie, de petits robots, les assembleurs sont une solution à l'ensemble des problèmes et une évolution plus que positive pour la société. Ainsi il résume « ... les assembleurs répliquants se recopieront à la tonne, puis fabriqueront comme des ordinateurs, des réacteurs de fusées, des chaises et tout ce que l'on veut. Ils feront des désassembleurs capables de casser la pierre pour fournir des matériaux de construction. Ils feront des cellules solaires pour donner de l'énergie. Bien que petits, ils construiront de grandes choses ; des équipes de nano-machines construiront des baleines dans la nature et les graines répliquent des machineries et organisent les atomes en de vastes structures de cellulose, comme pour bâtir des séquoias. Il n'y a rien de bien surprenant à faire pousser un réacteur de fusée dans une cuve préparée spécialement. En fait, les forestiers, en plantant des « graines » d'assembleurs appropriés pourraient cultiver des vaisseaux spatiaux en leur fournissant de la terre, de l'air et du soleil. Les assembleurs seront capables de faire pratiquement n'importe quoi à partir de matériaux courants et sans travail humain, remplaçant les usines polluantes par des systèmes aussi propres que les forêts. Ils transformeront la technologie et l'économie dans leurs racines ouvrant un nouveau monde de possibilités. Ces assembleurs seront réellement des moteurs d'abondance »⁶.

4 Ce projet de Nathalie Talec est une ouverture de l'outil de communication dans l'espace public. Il s'agit de saisir le lien social possible entre l'intérialisation et l'externalisation. Ce projet peut se reposer sur le mobilier urbain. Ces « vitines du monde » comme les nomme l'entreprise Deaux, deviennent des interfaces sensibles où chacun peut s'exprimer, échanger sa culture. Il s'agit de réenchanter le quotidien, de permettre à chacun de se réapproprier l'espace publique.

5 Eric Drexler, « Engins de Création », Edition Vulbert, 1986.

6 *Ibid.*

7 *L'Art Biotechnologique*, le Lieu Unique, Nantes, mars 2003, directeur de la publication Jens Hauser.
8 *Ibid*, Eduardo Kac, *Transformation du vivant - Mutation de l'art*, p.33-42.
9 L'exposition NANO au Los Angeles County Museum of Art, donna lieu à l'édition d'un catalogue *Nanoculture, Implications of the new Technoscience*, édité par N. Katherine Hayles, 2004.



Cela dit, les pratiques actuelles s'empruntent que des fragments de la négativité duchampienne. Elles entretiennent des schémas académiques mixés à des formes de la négativité. Le sens que l'on donne aujourd'hui à l'art contemporain n'est plus celui d'une révolution, d'une rupture ou d'un schisme au sein d'une discipline comme les arts plastiques — tout fut consommé, bien que rien ne soit consumé. Force est de constater qu'une esthétique de la négativité comme celle de l'art contemporain est désormais à la hauteur d'un goût artistique particulier, un genre à part entière : c'est beau car fabriqué avec presque rien ; c'est laid mais authentique ; c'est authentique parce que la signature est fausse ; c'est profond parce que plat ; c'est historique puisque plausible ; c'est vrai parce que c'est faux ; c'est bon parce que ça effraie ; et c'est meilleur quand c'est dégueulasse ; c'est réel parce qu'inaccessible ; c'est gracieux parce qu'écoeürant ; c'est composé puisque droit ; c'est puissant parce qu'idiot ; c'est intelligent parce que fou ; c'est spirituel puisqu'invisible ; c'est expérimental donc scientifique ; c'est professionnel donc drôle et sympa ; c'est chaleureux parce que cube ou carré, etc. Il n'est pas question ici de relater le choix arbitraire et subjectif de la part du consommateur d'art contemporain, il s'agit simplement de noter que les critères d'expériences esthétiques se sont inversés. Le « beau » en art contemporain appartient moins à une expérience sensible qu'à un cheminement logique — certes, parfois plus confus, court et ironique que contrarié ou dialectique.

L'esthétique négative s'empare de tous les outils de communication et de représentation, elle s'inscrit sans complexe dans des régimes de promotion et de diffusion. Pour l'artiste et le spectateur, elle représente peut-être une forme d'exorcisme, un rituel individuel où il est permis d'enfourir et de présenter toutes les dérives possibles. En soi, elle n'est pas dangereuse. Elle ne représente plus le vertige, l'anarchisme ou encore le banditisme. Bien au contraire, l'esthétique négative est constructive, elle questionne constamment « le pour et le contre » — qu'elle maintient dans un état de stupeur. Certes, l'esthétique négative saisit l'expérience de vie comme une donnée essentielle de l'art, et le fait de maintenir une logique dans le ciel de la contradiction nécessite que l'objet soit « activé » par le spectateur. Du monde de Dieu et du ravissement de ses morts, nous sommes passés au monde tout court bouillonnant de vie et d'interrogations freudiennes. L'œuvre d'art contemporain fait signe, elle déclenche un discours intérieur. Elle expose « un savoir-faire » qui visuellement produit du concept, du moins un récit, celui de l'artiste en tant que médiateur d'un savoir acquis, à venir, ignoré, ou encore, vide.

D'un autre coté, les actes de création sont diffusés, médiatisés et vendus pour ce qu'ils sont — enfin, surtout pour ce qu'ils ne sont pas. Peindre une toile de la même couleur que le mur. Déconstruire l'espace avec des miroirs. Froisser une toile sur châssis. Déposer des bâtons de couleur. Aménager l'espace avec des rayures noires et blanches. Installer des essuie-glaces sur une peinture. Photographier la tête d'une chatte sur la queue d'un marqueau. Mais également, scier une maison en deux. Clouter toutes les touches d'un piano. Fabriquer un paysage lunaire dans un polder, afin qu'une femme puisse poser le pied sur la lune. Détruire une commode avec un marteau puis la recoller. Organiser un *Flash Mob* dans un magasin Ikea. Se masturber sous le plancher d'une galerie. Traverser la baie de Venise avec une gondole en forme de phallus. Vomir sur un tee-shirt suite à l'absorption de lait mélangé à du colorant. Organiser une *rave* dans la caverne de Platon. Diffuser des messages politiques dans les arrêts de bus. Jeter quelques pièces de monnaie dans une fosse septique et appeler le tout *Fountain*. Organiser une course de camembert. Créer une lapine fluorescente... L'on peut mettre un nom d'artiste sur chacune de ces actions, de performances, d'exhibitions, d'expositions, de concepts. Tout a été récupéré et répercuté à titre d'événements artistiques présents, passés ou futurs. Le déploiement de « l'esthétique négative » nécessite donc un contexte (le milieu de l'art, le marché de l'art, et depuis ce matin Internet) afin que le cheminement logique d'une expérience esthétique inversée puisse avoir lieu, et ceci, dans le but qu'une petite musique discursive se mette en branle. Naturellement, ce contexte ne motive pas uniquement des entités abstraites rebondissant d'une tempe à l'autre à l'intérieur de nos têtes. Le milieu et le marché de l'art çoignent et organisent tout au long de l'année des événements. L'esthétique négative est en prise directe avec l'événement, et plus particulièrement avec la création d'événements.

Au cours du XXe siècle, nous sommes progressivement passés d'un régime de créations peu médiatisé, à forte revendication formelle et collective, suivi de reconnaissances institutionnelles et historiques longues et lourdes à un régime beaucoup plus rapide de reconnaissance des créations individuelles, visant des artistes de plus en plus jeunes, vifs et intelligents, dont la carrière se construit entre 25 et 35 ans, et qui bénéficient de reconnaissances institutionnelles quasi dans l'heure s'ils franchissent la barre des 5000 euro pièce — le tout étant peut-être pour l'artiste de tenir sa barre, afin que l'ensemble des investissements financiers soit à la hauteur de l'œuvre de sa vie. Cet ensemble est très dynamique au sein d'une économie de marché — un peu comme les figures du Rock n'Roll Trash, Grunge, Indus, Punk, Noisy, Core & Dirty qui, en terme d'expression négative peu orthodoxe, font partie de l'esthétique négative sans pour autant nier ou échapper au grand capital.. L'esthétique négative survit grâce à ses consommateurs. Pour le milieu de l'art, le consommateur le plus vorace se trouve être le collectionneur. Ce qui désigne l'objet en tant qu'Art n'est plus le producteur, mais un ensemble d'acteurs et de professionnels. Au bout de la chaîne, se trouve un magicien qui transforme une production dite artistique en Art par le biais d'une transaction financière. Duchamp ne se retourne qu'à moitié dans sa tombe : le spectateur continue de « faire » le tableau, mais c'est le collectionneur qui finit d'arraisonner une production artistique à l'Art. En deçà de ces problématiques, plus une œuvre est « négative » — du moins dans le cadre de qualités négatives admises et souvent consensuelles, plus, logiquement, elle acquiert une valeur positive, disons une « correction » sous forme de monnaie sonnante et rébuchante. Ceci s'ensivage avec un minimum de garantie spirituelle et financière ; si l'œuvre ne contient pas la promesse d'une évolution intellectuelle, l'on peut toujours se rabattre sur la valeur d'assurance. La prise de risque n'est pas totale, ce qui différencie encore à ce jour le collectionneur de l'artiste.

Il – L'événement.

Événement n.m. (du lat. *eventus*, événement, *evenire*, arriver). Issue : attendre l'événement pour juger la valeur d'une entreprise. Tout ce qui arrive dans le monde. Fait. Incident remarquable. Dénouement d'une œuvre littéraire. Le Petit Larousse Illustré. 1917.

Afin que tout acte prenne la figure de l'événement, il suffirait d'envisager la durée telle une succession d'événements. À chaque instant, apparaît une nouvelle vue de l'espace et du temps. Ce point de vue philosophique et minimal offre à l'événement le monopole de l'apparition, de ce qui advient ou arrive. D'un autre côté, la version commune de l'événement correspond à un fait qui ponctue et circonscrit ce qui advient dans un lieu donné. Dans ce cas, l'événement se vêt des traits d'un caractère unique, d'une rupture. Il bouscule le mouvement de l'histoire ou le cours du quotidien. On peut forcer le mouvement et imaginer que l'événement est l'axe de rotation du négatif, de ce qui n'est pas encore advenu : la production d'une rupture tant attendue.

Si l'on se réfère à la définition de l'Encyclopédia Universalis (article signé par R. Bastide), le fait qu'un événement imprévisible soit inéluctable nous engage à spéculer sur ce qui advient : « Ainsi est-on conduit à distinguer successivement trois types de ces sciences de l'événement : dans les sociétés archaïques (fondées sur la connaissance mythique), la divination ; dans les sociétés historiques (c'est-à-dire après la Bible, qui remplace le mythe de l'épiphanie par les histoires du salut, et après la Grèce qui invente la « chronique » des événements temporels), l'histoire ; enfin, dans la société contemporaine rationaliste, la prospective ».

Dans les sociétés archaïques, l'événement est instruit par la répétition dont l'origine est mythologique : les événements majeurs ou traumatiques d'une vie s'expliquent par des épopées, des aventures, des accidents antérieurs qui se sont produits avant la naissance de la civilisation, au cœur de lieux divins et hors de toute portée humaine. Les hommes réitèrent ce que les dieux ont vécu ou vivent encore. Il y a donc une cause, du moins une explication se manifestant sous la forme de pratiques divinatoires ou de rituels initiatiques. L'objectif étant d'offrir un sens à la vie des sujets confrontés à la terreur de catastrophes naturelles, de guerres, d'épidémies…

La seconde version de l'événement consiste à prendre la mesure exacte d'un fait afin d'en retracer l'histoire. Que ce fait soit personnel, collectif ou naturel, il est nécessairement issu d'un mécanisme, d'un enchaînement de causes et d'effets. Le principe est d'explorer toutes les conjonctures et d'exploiter les causes qui ont initié un événement (historique). Sur quelques siècles, les approches plus éclairées de nos contemporains, quant aux méthodes et aux procédures, furent nourries tant par les croyances religieuses que par des interprétations subjectives.

Troisièmement. En créant des catégories d'événements, les sciences de l'événement hiérarchisent l'importance de ce qui advient, elles dégagent ainsi des logiques qu'elles appliquent aux événements futurs. La prospective est spéculative, elle tend à déterminer le champ de nos actions en délimitant des logiques à l'œuvre. Néanmoins, la prospective ne peut atteindre un certain seuil d'interprétations sans tomber dans l'aléatoire ou le divinatoire. En somme, il semble que la prospective soit faite pour dramatiser ou rassurer, et non pour prédire de façon très précise les prochaines catastrophes.

L'événement est une construction de l'esprit. À part l'homme, il semble que rien ne puisse déterminer qu'un fait soit plus important qu'un autre. L'événement est en soi relatif. Chacun d'entre nous sera plus ou moins affecté par un événement — tout dépend des conditions matérielles, psychologiques, géographiques, économiques, culturelles, politiques… L'événement renvoie donc à une totalité vague : celle d'un individu ou d'une communauté affecté à un contexte où tout fait corps, où tout est lié. La rupture, la différence ou l'écart se produit lorsqu'un fait subi ou désiré est perçu en tant qu'événement. D'un autre côté, et sans même s'en apercevoir, il semble que nous aimerions aujourd'hui saisir l'événement en continu. Telle une succession de moment, l'information est conçue, orientée et ménagée pour s'énoncer et se présenter telle une série d'événements. L'omniprésence de ce « désir d'événements » semble irréversible et suspect. On cherche à produire de l'histoire avant même de tirer toutes les conséquences d'un événement. Sur la même longueur d'onde, on nous gave d'images de marque qui modèlent et orientent les événements individuels — nous sommes rendus à l'impossibilité de résister à l'achat d'une bouteille de ketchup Amora, d'un paquet saucisses Herta, ou d'un stock de blondes décolorées.

L'événement a une particularité topologique évidente. Il part toujours de quelque part pour s'étendre, s'entendre, résonner ou raisonner sur d'autres espaces. L'événement dissimule une conquête. L'événement occupe le territoire. Et outre l'espace, l'événement semble catégoriquement nier la durée (une temporalité commune et partagée), du moins, il la transforme, la dilate, la dissout. L'événement dilue le temps, il remplit la conscience d'une étendue dilatée (du moins, si l'on m'accorde que la conscience est la première représentante de la manifestation concrète du temps). Lorque l'on pense à un événement, on croit d'abord aux faits, puis on se persuade de sa valeur, on suit son évolution, on subit, on s'engage… Bref, au-delà des volontés incontrôlables des dieux, on découvre que la mécanique d'un événement permet des conquêtes spatiales effectives et réelles. Et bien que relatif, bien qu'il ne soit qu'un point de vue, l'événement se révèle telle une entité, une chose, un machin ayant l'étrange capacité de changer la face du monde.

○○○○

Au-delà de ces définitions convenues, j'aimerais approfondir la question en jetant un œil par le judas de l'art. En tant que plasticien, je me pose la question suivante : En quoi l'événement serait-il aujourd'hui un paradigme de l'Art ? Auparavant, j'expose brièvement trois caractères de l'événement : le caractère prédominant est l'événement médiatique, puis l'événement médiatique et commercial, et enfin l'événement familial ou personnel.

L'événement médiatique s'inscrit au sein d'un mécanisme d'apparition faisant appel tant à l'image qu'au discours. En collectant des informations prises au hasard sur un site Internet, je m'aperçois d'un emploi uniforme du message : Le trou de l'Unedic continue à se creuser avec une baisse limitée du chômage (France) ; La rébellion tchétchène a promis mercredi une guerre totale (Tchétchénie) ; Un soldat américain tué dans l'explosion d'une bombe à Bagdad (Irak) ; Affaire Gongadzé : Koutchma sera interrogé comme témoin (Ukraine) ; Le nouvel an iranien coûte la vie à cinq millions de poissons rouges… L'information procède par une sélection de faits en relation à l'importance du phénomène, et des répercussions auxquelles on peut s'attendre. Le fait se concentre sur un point spécifique : un déficit, une rébellion, un soldat

tué, un suspect interrogé, la mort de poissons rouges. Ensuite, le fait est situé. Le lieu d'où part l'événement est soit une ville, soit un pays. Enfin, l'importance du fait — comprenant la sélection des images et l'impact des discours, se réfère le plus souvent à la mort, aux luttes politiques ou à l'économie. Pour l'espace médiatique, le principe est de faire durer l'événement jusqu'à son remplacement par une autre information, supérieure ou égale en contenu discursif et en image. Plus l'événement évolue, plus il dure, et plus le temps se dilate sous la forme d'un sujet identique se répétant à l'infini, une promesse d'immortalité dont les causes et les effets instruisent progressivement les faits. Il faut donc alimenter l'évènement de vérités, et si possible de contre-vérités si l'on désire que l'événement perde. Il s'agit donc de ralentir le mouvement, un arrêt sur image, une construction à partir d'un fait local sur lequel on provoque et instruit une extension. Cette mécanique est désormais entendue et comprise de tous — on crée des événements de toutes pièces. L'on peut également taire, enfouir, cacher un fait local susceptible de faire la première page d'un quotidien : lorsque la presse indépendante (nécessairement affiliée à l'Appareil d'État) fait bien son travail, elle provoque des « extensions » susceptibles d'engendrer des pressions diplomatiques et d'éventuelles luttes extra-territoriales. L'événement se répand et touche tous les



domaines auxquels on peut le rattacher. Le fait peut être gelé, comparé, contredit, répercuté, jugé et mis à la corbeille : traitement de l'information. Il ne faut pas trop jouer avec le feu, et surtout suivre ses camarades. De ce point de vue, l'événement médiatique est purement et simplement de la propagande. Les mass média traitent la succession imprévisible de ce qui advient de manière identique. Le temps médiatique est paradoxal, d'un côté il est nécessaire qu'un événement dure afin d'instruire l'Histoire ; d'un autre côté, l'événement doit se cristalliser dans l'instant, se saisir en un seul coup d'œil, rester en suspension, avec la même puissance qu'une explosion.

L'événement médiatique commercial. Les grandes entreprises ne peuvent se permettre de perdre de l'argent. Commercialement, on fabrique un système qui promet d'augmenter la production et la valeur d'un produit — le principe étant de récupérer les fruits d'un travail bien orchestré. En bons consommateurs, nous percevons l'étendue des entreprises comme Toyota, Mercedes, Danone, l'Oréal, etc. Les campagnes publicitaires cloisonnent notre imaginaire, parfois elles nous font réfléchir, principalement fléchir. Ce type d'orchestration demande un investissement financier considérable afin que l'événement, en tant que propagation, ne parte plus d'un fait local. L'événement commercial a

donc une particularité : le recouvrement territorial entretenu et provoqué par la mécanique médiatique, si possible à l'échelle d'une nation. Cette logique enclenche le rejet d'une des qualités de l'événement : la contingence. L'événement commercial enclenche le processus suite à une étude de marché, les charges et les profits sont définis et calculés au centimes près. Prenons deux contre-exemple afin de mieux saisir de quoi il retourne : la cérémonie et l'événement sportif. Le 14 juillet reste un événement, conservation de la mémoire, le symbole d'une nation ; en revanche, le 11 novembre a presque disparu de l'esprit des français — dans les deux cas, il s'agit de réactiver la mémoire un évènement passé, de rassembler sinon de souder une communauté d'individus à l'Histoire d'une nation. Mais la vitesse avec laquelle le secteur de l'information gère l'événement discrédite et renvoie au placard des événements qui ne nourrissent plus la mémoire de la population active. On a pu le voir l'an passé avec la dernière célébration du drame d'Hiroshima, les jeunes japonais s'en moquaient royalement. C'est donc ce dernier état d'esprit qui a fait événement. Dans le registre sportif, il semble que Le Tour de France soit en plein déclin. Le journal L'Équipe (nous sommes toujours en 2005) s'est donc assuré une publicité internationale sur CNN avec le dopage de Lance Armstrong en 1999. Effectivement, le dopage réduit fortement ce qui pourrait

s'inscrire dans le domaine de la contingence. Néanmoins, le dopage est en soi un événement, au même titre que le désœuvrement des jeunes japonais. Heureusement, les Jeux Olympiques 2005 ont décroché quelques unes de quotidiens grâce à quelques médailles empochées. Reste le football qui, comme tous les sports de compétition, est encore régi par les lois de la contingence : le score, et parfois un coup de tête. Le coup de tête de Zidane fut qualifié par certains comme l'événement médiatique du siècle. Dans cette course effrénée à la création d'événements bien délimités, Zidane provoqua une surenchère imprévue, un événement moralement négatif ; toutefois, partagé par des millions de spectateurs, les conséquences de son acte seront bien moins dramatiques que l'attaque des Twins Tower. En contrepartie de ces événements encore trop aléatoires, la prochaine campagne publicitaire des secteurs de consommation de masse décrocheront le gros lot : les panneaux publicitaires Decaux ; les trois quarts des quotidiens, des hebdomadaires et des mensuels ; et bien sûr le message télévisuel avant le journal du soir. Entièrement fabriqué, l'événement a-t-il la capacité de nourrir plus intensément les fantasmes individuels et collectifs ? Laisse-t-il une large place pour l'inconnu ou pour le hasard ? Il semble que les grandes entreprises prennent en considération cette dernière et essentielle donnée : on promet *l'aventure et le rafraichissement, le rêve pour un rafraichissement, l'épopée d'un camembert*, etc. Certes, la contingence est issue du fait. Par exemple, pour le 14 juillet, il s'agit de réinstruire un événement qui n'en est plus un (la contingence n'a plus cours mais elle a eu lieu). Pour le sport il s'agit de créer les conditions optimales pour qu'un événement puisse souscrire à une forme de contingence : gagner ou perdre. Concernant les actions commerciales, l'objectif est de vendre sous la forme d'un événement fabriqué de toutes pièces : se débarrasser des mauvaises surprises (la vente n'a pas lieu), opter pour de bonnes manœuvres (la vente à lieu) en relation à des marges de profits.



image un (orléans-france)
texte benne (Lyon-France)
mixage tonium (marseille-france)

Terminé



image faber (-)
texte ram (marseille-france)
mixage ram (marseille-france)

Terminé



image yellow (Châtelleraut-france)
texte fabdub (rouen-france)
mixage yellow (Châtelleraut-france)

Terminé



image calvo (Sienne-ITALIA)
texte fabdub (rouen-france)
mixage white (Néant-France)

Terminé



image feber (-)
texte stall-p (NY-États-Unis)
mixage ram (marseille-france)

Terminé



image zino (Tours-France)
texte luc (Lisbonne-Portugal)
mixage zino (Tours-France)

Terminé



image Hera (paris-france)
texte ram (marseille-france)
mixage ram (marseille-france)

Terminé

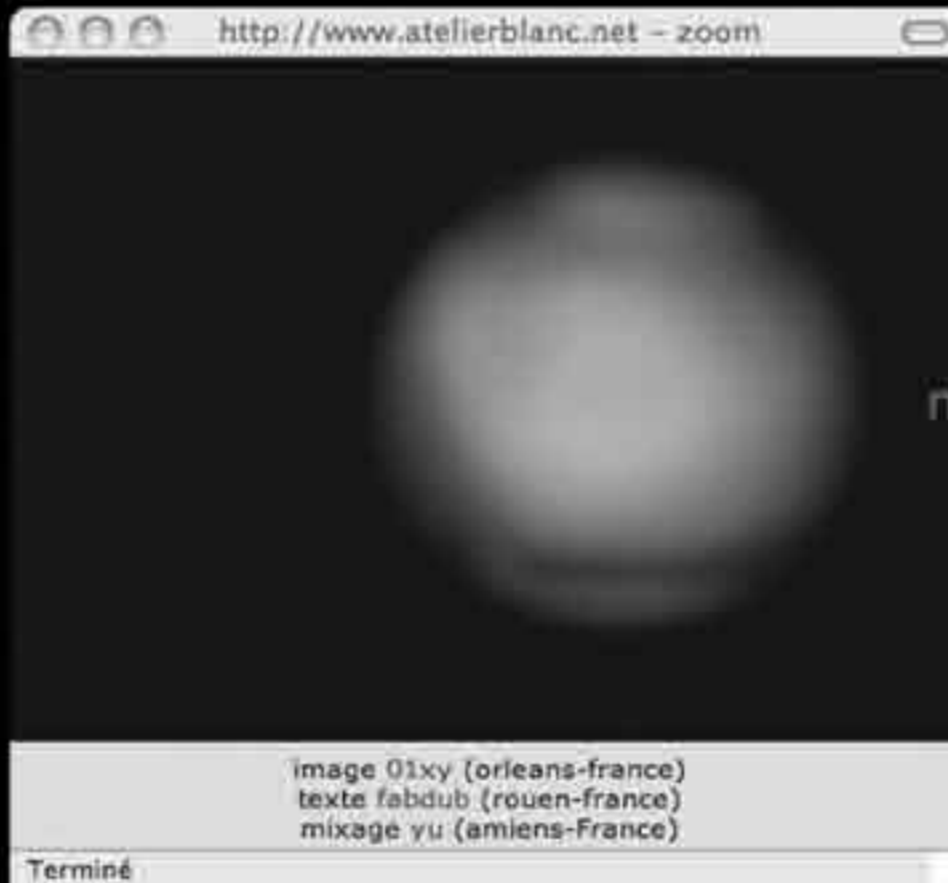


image Oixy (orléans-france)
texte fabdub (rouen-france)
mixage yu (amiens-France)

Terminé



image zino (Tours-France)
texte fabdub (rouen-france)
mixage tonium (marseille-france)

Terminé



image NTE (Paris-France)
texte log out (saint-pierre-des-corps-france)
mixage ram (marseille-france)

Terminé



image zep (Martigues-France)
texte luc (Lisbonne-Portugal)
mixage faber (-)

Terminé



image zema (Tours-France)
texte luc (Lisbonne-Portugal)
mixage tonium (marseille-france)

Terminé



image dail-e (NY-États-Unis)
texte faber (-)
mixage DURET (Bouviers-Belesme)

Terminé



image un (orléans-france)
texte NTE (Paris-France)
mixage zino (Tours-France)

Terminé

juste s'asseoir.



s' à mesure mê qu' sont assumé Elles prennent forme sur un horizon s' indé sur une infinité.

La responsabilité a le statut d' fait de signification dont l' ne se situe pas dans l' de la subjectivité - dans l' de s' ou de se prendre en charge. Dit en termes de temps, cela signifie que la responsabilité ne naît pas par un acte de pré ou de repré Toute repré manque déjà le mouvement originel. Celui-ci n' pas seulement le statut de " é toujours là" lorsqu' acte surgit ou commence, mais le rassemblement de soi-mê et le commencement qui caracté l' de conscience se rée propulsé par ce mouvement originel. En ce sens il est pré anté à toute initiative et à ses principes, an-archique.

Cela signifie que je n' pas à ré seulement de ce dont je prends l' dans un projet ou un engagement de ma volonté Je suis responsable de la situation dans laquelle moi-mê je me trouve et de l' dans laquelle il se trouve que je suis. Ê responsable, c' toujours avoir à ré d' situation en place avant que je ne sois entré en scè La responsabilité est un lien entre mon pré et ce qui avant lui eut lieu. En elle s'è une synthè passive du temps qui préè le temps se partageant en ré et protentions.

Je suis responsable de processus à l'é desquels je me trouve moi-mê et qui, sous un aspect, se poursuivent au-delà de ce que j' voulu ou de ce dont je suis capable d' la maî La responsabilité ne peut se limiter à la mesure de ce que je suis apte à pré ou à vouloir. En fait toute action ré dans le monde est toujours une action où le mal a sa part, où la force de l' n' telle que si elle prend sur des choses qui ont leur force propre. Je suis responsable de processus qui dé les limites de mes pré et de mes intentions, qui persistent mê lorsque je ne les soutiens plus de ma force - et mê lorsque je ne suis plus là Ê responsable rigoureusement, c' è responsable encore du cours des choses par-delà sa propre mort. Ma mort marque la limite de ma force sans limiter ma responsabilité

Il y a, en ce sens, une infinité qui ouvre à la responsabilité non pas comme l'é donné de ce qui serait son horizon, mais comme le processus à l'é duquel ses liens ne cessent de s'é - une infinité d'é Le lien à cette alté de l' est dans cette infinité

J' à ré devant l' en son alté - je suis responsable de tous les autres devant tous les autres. Ê responsable devant l' c' faire de mon existence ce qui prend en charge ce que l' commande et ce dont il a besoin. Son alté ordonne et sollicite, son approche est contestation et appel. Je suis responsable de l' devant l' Je suis responsable devant l' en son alté Cela veut dire que je n' pas seulement à ré de son ê empirique et mondain, mais que j' à ré de l'é inhé à ses initiatives, de l' impé selon lequel il s' à moi. Je suis responsable des gestes de responsabilité de l' de ce qui, lorsqu' s' de moi, me touche vé et jette le trouble en moi. Ê responsable devant l' c' ré à l' par lequel il m' C' se mettre soi-mê à sa place, non pas observer quelqu' du dehors, mais porter le fardeau de son existence et ré à ses demandes. Je suis responsable mê des fautes de l' de ses faits et mé Je suis responsable des fautes ré de l' de ses faits et mé La condition d' est une figure authentique de la responsabilité ”

Les Détournements Généraux

Pour une libé des prises d' ?

Conclusions du rapport effectué à la demande
du Conseil Mondial en Biopolitique et en É Juridique
pour la Lé de Pratiques Humaines (CMBEJLPH) :
citations à comparaî et piè à conviction.

PREMIÈ CITATION : Docteur Sylvie Schaub, in Fabien Gruhier, *Le temps des otages*, é Alain Moreau, Paris, 1979, p. 7.

“ Il ne s' en rien d' chantage. On veut faire cé mais non pas dé On veut obtenir l' - rien de plus. ”

DEUXIÈ CITATION : Friedman - Philippe L', “ et prises d'” in *Encyclopaedia Universalis*, Thesaurus Index**, Paris, 1985, p. 2189.

“ La prise d' est l' et la dé d' innocent qui ré sur sa personne, de l'é par des tiers, d' ordre ou d' condition posé par des ravisseurs. L' est donc une sorte de gage que l' dé contre un adversaire.

Ce phéè des prises d' remonte à la plus haute antiquité On la trouve en effet vingt-sept siè avant Jé en É au Proche-Orient, en Perse, puis à Athè et à Rome. Mais dès lors, deux formes de la prise d' sont à distinguer : l' est une institution du droit public, l' constitue une infraction. Très tôt les É firent du procédé des otages un moyen de diplomatie et de gouvernement. Pré par une clause des traité ils garantissaient l'é des obligations imposé aux vaincus, leur soumission, ainsi que la neutralité des voisins et mê la fidéè des allié Ces otages diplomatiques é géé traité comme des hô de marque dans le pays d' Leur sort ne ressemblait en rien à ceux des prisonniers. Il s' en effet le plus souvent de membres de familles ré ou des plus hauts dignitaires des É qui ré sur leur honneur et sur leurs biens de l'é des traité Mais cette forme d' disparut au XVIIIè siè La seconde forme de prises d' appa- rue en mê temps que la première consistait en rapt de personnes afin d' le versement d' ranç Très nombreux, ces actes de brigandage ont toujours éé contraires aux rè en vigueur et sèè sanctionné Ils n' pas connu de cesse et subsistent à l' actuelle.

De nos jours, le phéè des otages, revê des aspects nouveaux lié aux transformations des sociéè modernes, trouve un regain de vigueur avec la multiplication des rapt de personnes d' des prises d' politiques ou non, et des dé d' Et bien que diffé ces conduites criminelles pré certaines ressemblances, caracté du mode d' moderne de la violence et de la contrainte morale comme moyen de pression. Tout d' cette criminalité é entre ses auteurs et les victimes des rapports triangulaires au lieu des rapports bilaté habituellement créé par les autres infractions. Ainsi deux caté de victimes sont à distinguer : les otages, qui sont victimes d' contre les personnes, et les victimes du chantage, qui doivent accomplir un acte ou verser une ranç Ensuite cette criminalité est le ré d' rupture de dialogue entre le dé et la sociéè et le moyen ultime de renouer le dialogue. Ainsi la fonction essentielle des enlè d' du fait de certaines minorité politiques ré au besoin d' une existence que l' ne veut pas reconnaî lé

Le droit franç connaî et ré les prises d' au titre de trois infractions diffé : les prises d' proprement dites, les enlè de mineurs et les dé d'é Le crime de prise d' est dé par l' 343 du Code Pé Il consiste en l' la dé ou la sé d' personne prise comme otage dans le but soit d' à la commission d' crime ou d' dé soit d' la fuite ou l'é des auteurs ou complices d' infraction, soit enfin pour ré de l'é d' ordre ou d' condition lorsque le lieu de dé est tenu secret. Lorsque l' a éé ainsi enlevé pour un des trois motifs ci-ééè la peine encourue est celle de la ré à perpéè Mais si l' est libéè volontairement dans les cinq jours sans qu' éé exéè l' ou la condition, seule la ré de dix à vingt ans sera applicable. Les mê peines sont applicables, selon l' 355 du Code pé aux enlè des mineurs de

