

# A g e n d a

en région Centre

**Blois (41)**  
OBJETS À FONCTIONNEMENT  
10/03 au 22/04/2007  
Braco Dimitrijevic, Joe Jones, Jean-Jacques Lebel,  
Johan Muyle, Sigmar Polke, Sarkis, Bill Woodrow.  
TRILOBEAU, du 12/04 au 10/05/2007  
Le Pavillon, Musée de l'Objet  
6 rue Franciade 41000 Blois Tél : 02.54.55.37.42

**Bourges (18)**  
BERNARD CALET  
"Séjour"  
du 14/04 au 26/05/2007  
"Quand la peinture rime avec la ville"  
avec : Damien Beguet, Yan Bernard, Philippe Cognée,  
Pierre Nicolas Ledoux, Ultralab  
du 16/06 au 30/07/2007  
EMMETROP, 26, route de la Chapelle 18000 Bourges

FORMATION, du 19/03 au 21/04/2007  
(RE) ACTION, du 2/05 au 05/05/2007  
SUBVERSION, du 14/05 au 09/06/2007  
LA BOX\_bourges  
9 rue Édouard Branly - BP 297, 18006 Bourges cedex  
tel/fax : 02 48 24 78 70  
la.box@ensa-bourges.fr, http://box.ensa-bourges.fr  
ouvert tous les jours sauf dimanche et jours fériés de 14h à 18h

**Joué-lès-Tours (37)**  
La Caserne  
14, boulevard Gambetta - 37300 Joué les 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  
17/03 au 13/04/07 - KCO, Installation in situ « Les fragiles »  
03/05 au 26/05/07 - Collectif 9ème Concept

**Orléans (45)**  
Fête 01 au LABOMEDIA le samedi 05 mai 07 sous la bannière  
« ART, POLITIQUE, MÉDIA ET SOCIÉTÉ »  
au programme : des performances, ateliers, installations, concerts,  
projections avec une pléiade de stars mondiales :  
Ultre (UK), Sun Plexus (Fr), Mochipet (USA), Perverse Teens (Fr),  
Reinier Lericolais vs Monsieur P.(Fr), Strotter (Suisse), HAK vs  
Laboratoire d'études sampilques, Neurone vs Rahan (Fr), Cedric  
Doutriaux (Fr), entrée gratuite. La fête 01 se décline cette année  
sur 10 jours : concert à l'astrolabe le 27 avril,  
performance à la campagne, conférence et projection  
+ d'infos : http://www.labomedia.net/fete01/

ETIENNE BOULANGER ET THOMAS TILL  
Vernissage du projet collaboratif - 14-15 avril 2007  
Renseignements : Cécile Lestrade, 02 38 62 48 31  
residencemixar@labomedia.net, www.mixar.fr/residences/

**Tours (37)**  
I'VE GOT THE POWER  
Éric Foucault, Mathieu Gillot, Thierry Joseph, Érik Num  
Florent Lamouroux, com.d'expo.: Frédéric Herbin  
du 31/03/06 au 22/03/06, vernissage le 31/03/06  
Péristyle de l'Hôtel de Ville, place Jean Jaurès, Tours  
ouvert tous les jours de 14h à 18h  
renseignements : lauragroupe@yahoo.fr - 08 74 55 74 53



NUMERO  
Emmanuelle Huynh, Nicolas Floc'h, 10/04/2007 à 19h.  
CCNT, 47 rue du Sergent Leclerc, 37000 Tours, 02 47 36 46 00



NICOLE TRAN BA VANG  
No stress, just strass  
exposition du 17/03 au 10/06/2007  
CCC - 55 rue Marcel Tribut - 37000 TOURS  
T 02 47 66 50 00 / F 02 47 61 60 24  
ccc.communication@wanadoo.fr

«SUR SCÈNE»  
Château de Tours, quai Malraux, 37000 Tours  
début de l'expo : 07/07/07 au 30/08/07  
ouvert tous les jours de 14h à 18h  
renseignements : 02 47 54 10 68  
eternalnetwork@wanadoo.fr, www.eternalnetwork.fr



**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  
SYLVAIN BOURGET, Performers  
du 15/03 au 13/04/2007  
Collège André-Brouillet, 2 rue de Sawaffham - 86700 COUHÉ  
Tél. 05 49 59 21 57, du lundi au vendredi : 8h30 - 16h30  
mercredi matin : 8h30-12h30, samedi : 10h-12h30, 14h30-17h  
Rens. FRAC Poitou-Charentes : Tél. 05 45 92 87 01

**Chamarandes (91)**  
COUNTRY PARTY  
SAMMY ENGRAMER et DAVID EVRARD  
du 01/07 au 16/09/2007, VERNISSAGE LE 01/07/2007 À 15H  
Performance musicale de Jean-Yves Evrard, en collaboration  
avec Nadia Lichtig et Benjamin Cadon  
LANCEMENT DU FESTIVAL DE DANSE À 17H  
Domaine départemental de Chamarande  
38, rue du Commandant Arnoux, 91730 Chamarande  
T 01 60 82 52 01, chamarande@essonne.fr



**Château-Gontier (53)**  
DEWAR ET GICQUEL  
du 07/04 au 03/06/2007  
Chapelle du Genêteil, CAC, rue du Général Lemmonier  
53200 Château-Gonthier  
du mer. au dim. de 14h à 19 h, tél : 02 43 07 88 96

**Dijon (21)**  
LATIFA ECHAKHCH, du 07/04 au 10/05/2007  
exposition collective, du 8/06 au 27/07/2007  
Interface galerie/appartement  
12, rue chancelier de l'Hospital, 21000 Dijon  
tel : 03 80 67 13 86  
ouv. les mercredi, vendredi et samedi de 15h à 19h

**Nantes (44)**  
RDV  
Galerie d'art contemporain, ouverture 05/2007 >  
Direction: Jean-François Courtlat/courtlat@free.fr  
Presse/Communication: Virginie Jourdain/virginie\_rdv@yahoo.fr  
16, avenue du Commandant Charcot 44000 Nantes  
tél: 02 40 69 62 35, http://rdvexposition.free.fr

FABULEUX !  
Ema Fructidor  
du 17/03 au 14/04/2007, vernissage le 17 mars dès 18h30.  
Zoo Galerie, 49, chaussée de la Madeleine, 44000 Nantes  
Tramway ligne 2 arrêt Delrue, Tel/Fax : +(33) 240 35 41 55  
www.zoogalerie.fr, du mercredi au samedi de 15h à 19h.

**Oiron (79)**  
L'HOMME-PAYSAGE  
J. Perez, P. Convert, D. Appelt, G. Penone...  
du 31/03 au 27/05 / 2007  
Musée des Beaux-Arts de Lille / Villa Guggenheim de Berlin  
JIMMY DURHAM, 23/06 au 27/05/2007



**Rennes (35)**  
SPEED DATING  
du 30/03 au 06/05/2007, vernissage le 30/03/2007  
Olivier Babin, Sammy Engramer, Nicolas Milhé, Michelle Naismith,  
Patrice et Claude, Lili Reynaud Dewar, Véronique Rizzo, Sylvain  
Rousseau, Morgane Tschiemer, Raphael Zarka.  
Galerie Espace Mica  
Route du meuble «La Brosse», 35760 St Grégoire-Rennes  
08 79 09 17 31, espacemica@wanadoo.fr  
ouvert tous les jours de 15h à 19h, fermé le mardi

**Paris (75)**  
Yann SÉRANOUR  
du 17/03 au 28/04/2007  
PERMANENCE Jean-Baptiste FARKAS, 24/03/2007  
PRESENTATION CATALOGUE BIENNALE DE PARIS  
avec Alexandre GURITA - 31/03/2007  
Didier RITTENER, 05/05 au 15/07/2007  
FLORENCE LOEWY & ALICE TRAVEL CIE  
invités au DOJO, Nice, 12/05/2007  
PHOTO LONDON, 31/05 au 3/06/2007  
FLORENCE LOEWY-BOOKS BY ARTIST,  
9/11 RUE DE THORIGNY, 75003 PARIS - info@florenceloewy.com

**Poitiers (86)**  
THE IDEA OF THE SUN  
Peter COFFIN  
expo. 13/04/07 > 19/08/06, 14h > 19h (+ soirs de concerts)  
Le Confort Moderne, 185 rue du Fbg du pont Neuf, 05 49 46 08 08  
www.confort-moderne.fr

**Thiers (63)**  
Les Enfants du Sabbat 8,  
du 28/02/2007 au 10/05/2007  
Une exposition réalisée avec des artistes issus de : L'Ecole nationale des Beaux-arts de Lyon et de L'Ecole supérieure d'art de Clermont Communauté, Alina Abramov, Benjamin Hochart, Cyrielle Hugon, Nicolas Lafon, Gilles Lamain, Mathieu Sellier, Aurélie Pétreil, Francis Morandini, Laurent Proux, Souchia Werner, Les Enfants du le Creux de l'Enfer, Vallée des usines  
04 73 80 26 56 info@creuxdelenfer.net, www.creuxdelenfer.net



**Genève**  
The Maghreb Connection, 24.02-22.04.2007  
I Am Making Art, 4 Studies on the Artist's Body  
Chapitre 1: 24.02-11.03.2007, chapitre 2: 13.03-25.03.2007  
chapitre 3: 27.03-08.04.2007, chapitre 4: 10.04-22.04.2007  
MARKUS SCHINWALD, 20.04 - 03.06.2007 Vernis : 19.04 à 18h  
MAPPING VJING FESTIVAL, 27.04 - 13.05.2007  
Centre d'Art Contemporain Genève, 10, rue des Vieux-Grenadiers  
1205 Genève, t +41 22 329 18 42, www.centre.ch

LA REVUE LAURA 3 EN DÉPÔT : FLORENCE LOEWY-BOOKS BY ARTIST, 9/11 RUE DE THORIGNY, 75003 PARIS - FRANCE / BAC, BATIMENT D'ART CONTEMPORAIN, 10 RUE DES VIEUX-GRENADIERS, 1205 GENEVE - SUISSE / ETABLISSEMENT D'EN FACE PROJECTS, RUE ANTOINE DANSARTSTRAAT 161, B-1000 BRUSSEL - BELGIQUE /

mars 2007 - octobre 2007 / LAURA n°3  
Alexis Carreño / 1  
Jérôme Cotinet : Joep Van Lieshout / 2  
Jérôme Diacre : Ingrid Luche / Laurent Mauvignier / Mathieu Gillot / 3  
Sammy Engramer / 4  
Anne-Laure Even : Aude Robert / Léa Gauthier : Lina Jabbour / 5  
Ghislain Lauverjat : Olivier Prigent pour l'agence SIC / 6  
Xero / 7

LAURA est produite par  
Groupe Laura  
10 place Choiseul - 37100 Tours  
09 54 55 74 53 lauragroupe@yahoo.fr  
http://groupelaura.free.fr  
Graphisme : Sammy Engramer  
Nos remerciements : Marie Gauthier, Georges Alphaize  
Edition tirée à 2100 exemplaires  
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

## LAURA 3 Conversations en archipel

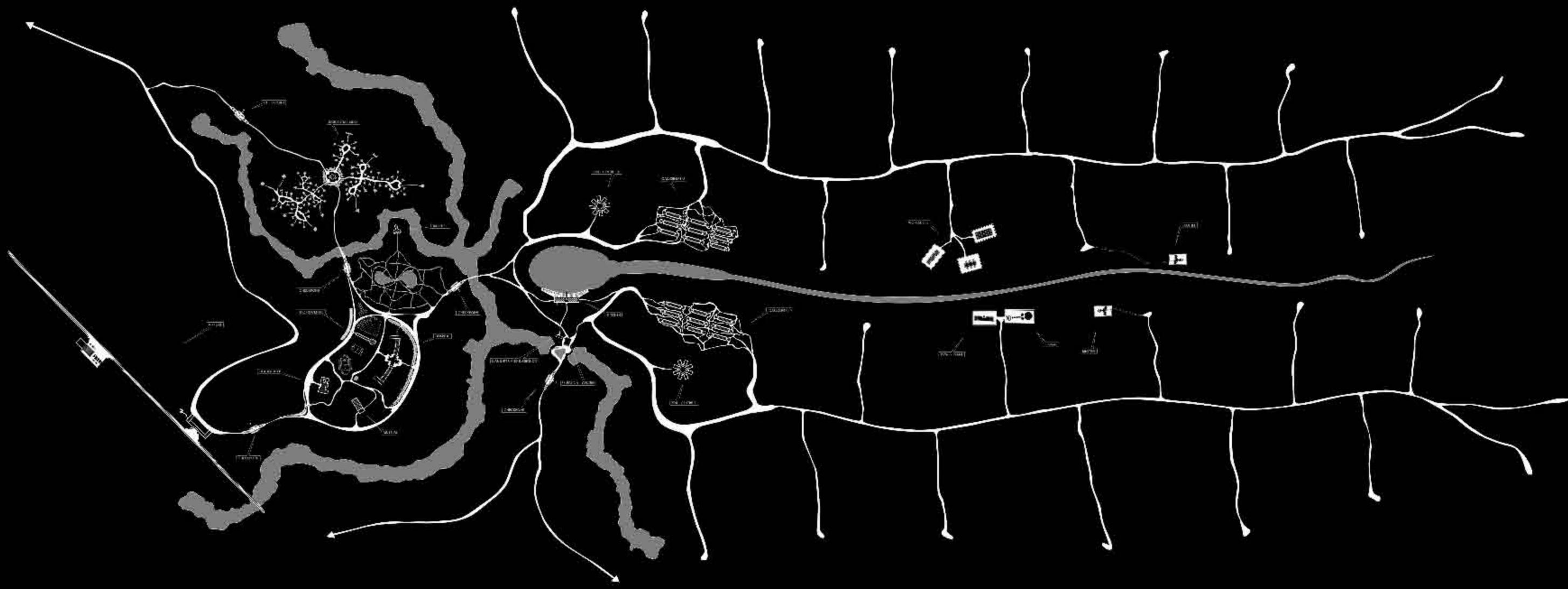
La troisième livraison de la revue *Laura* poursuit son projet éditorial d'une pluralité de lignes de réflexion. Un ensemble de propositions dans lesquelles sont prolongées et renouvelées les recherches théoriques et les invitations artistiques et critiques. Parmi les préoccupations les plus actuelles dans le champ de la création artistique, sont discernés et étudiés les rapports avec le design, les technosciences, la mythologie et la littérature. Le terme générique « Design » est-il en mesure de regrouper la diversité tant conceptuelle que formelle des pratiques créatrices allant des arts plastiques aux arts appliqués ? Cette question suscitée par les signes d'une connivence réelle dans la pratique est l'enjeu de la réflexion que Jérôme Cotinet poursuit depuis *Laura.1*. Entre pratiques enthousiastes et théories critiques aux *tons apocalyptiques adoptés naguère...* les nouvelles technologies provoquent un ensemble de ruptures abondamment productives. Ghislain Lauverjat prolonge son étude des enjeux culturels qui découlent du rapprochement de la sphère artistique avec les applications technologiques les plus actuelles. *Laura 3* est pour lui l'occasion d'aborder le nouveau statut de la « mémoire », les corrections de sens que cette notion subit dans le cas entre autre du logiciel *Valence* de Benjamin Fry ainsi que les incidences relevées par Emilie Stone dans son ouvrage *Pomme Q*. Comme en miroir, avec peut-être l'énergie de la dissidence et de l'expérimentation, Xero s'invite dans le dernier cahier. Sa proposition critique s'appuie sur une réappropriation de l'écriture analogique par la forme numérique dans l'horizon de *La foire aux atrocités (Atrocity exhibition)* de James Ballard. Tentative subjective d'une pensée architectonique de l'économie de l'art contemporain, la proposition de Sammy Engramer vise de façon intempestive les fondements religieux qui soutiennent la valeur marchande de l'art pour en exhumer un impensé aux enjeux politiques majeurs. Recherche des impossibles créateurs, élucidation des impensés, la parole de *Laura 3* chemine au rythme mesuré des points et contrepoints, comme l'entretien de Laurent Mauvignier, auteur du roman *Dans la foule*, qui livre le témoignage d'une pensée et d'une pratique en marche, par variations, variantes et versions. Cheminement encore avec l'échange d'Anne-Laure Even et Aude Robert à propos de la magie poétique amérindienne de la « libellule ». Au lecteur une fois de plus revient la tâche de construire son parcours, au fil des propositions plastiques, pour lesquelles l'animalité prend fortuitement une large place ici, comme si venait le temps de la reconquête, par le bestiaire, d'une énergie vitale comprimée par les affres de la politique actuelle. Bienvenue donc au cœur de ces *conversations en archipel*, par-delà l'hétérogénéité et l'opposition de certains rivages... *sublimes portulans, gracieux insulaires.*

Av. Vicuña Mackenna Alt. 6300 - 6400

Salida →



(M)OTHER



Double page :

Joep Van Lieshout, *Slavecity Urban Plan* — 2006

**en trois dimensions par rapport à l'ensemble de leur travail**». En regard des oeuvres citées, il apparaît évident que les notions de style et de mouvement sont absolument absentes dans *l'Objet Spécifique*. Certains exemples comme Yayoi Kusama, Claes Oldenburg... (comme pour Kienholz) n'apparaîtraient pas comme des *Objets Spécifiques* au côté de Stella, Flavin ou Bontecou, si cette conception était fondée sur des rapports uniquement visuels ou formels issus d'un mouvement tel que *l'Art Minimal*. Pourtant Judd pointe particulièrement l'importance de ces travaux comme présentant de nombreuses caractéristiques des *Objets Spécifiques*.

Ces œuvres très différentes possèdent une « ressemblance de famille » dans le sens de ressemblance de nature. Cette nature ne posséderait pas de marque visible, mais un type de fonctionnement similaire, sans quoi ces rapprochements seraient impossibles. Cet enjeu différencie la démarche *Formaliste* du dessein entrepris par Judd. La logique de Wittgenstein renseigne sur cette différenciation quand il dit que « c'est dans la structure du langage que l'on comprend » ; ici, c'est dans la structure des œuvres que la « ressemblance de famille » peut s'effectuer. Seulement cette structure n'est pas, comme l'avaient imaginé les *Modernistes* Greenberg ou Fried, incarnée par le médium mais par le fonctionnement de l'objet dans le réel et par son fonctionnement physique.

L'intérêt de cette micro-histoire en forme de tentative de changement de paradigme nous renseigne principalement sur la difficulté de changer de régime. On voit très explicitement la contextualité des discours, des principes stratégiques qui soutiennent les regroupements (ou pas) des œuvres, les limitations du discours par les filiations historiques venant parfois jusqu'à contredire les propos généraux. Néanmoins, l'intérêt majeur de ce texte réside dans un positionnement simple : essayer d'imaginer une pratique de l'art en dehors de ses constituants médiumniques. Nous verrons dans les prochains opus de cette série « ALLOVERDESIGN » comment de nombreux éléments (parfois même anecdotiques) énoncés dans ce texte vont être progressivement développés, étendus de façon à constituer une véritable ligne esthétique dans de nombreuses pratiques de convergences entre les arts.

Jérôme Cotinet

- Thierry de Duve, *Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design*, publié dans Tr(ö)verse, n°1, 1996.
- Judd, Donald. « Specific Objects » *Arts Yearbook* 8, New York 1965, traduction française d'Annie Pérez, dans *Donald Judd, Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong Éditeur, Paris, 1990, p 13-20.
- Par convention, l'ensemble des parties du texte « Objets Spécifiques » sera mis en caractère gras.
- Danto, Arthur. « Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste. » *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°45-46, automne/hiver, Paris, 1993, p 19-29.
- Greenberg, Clement. " Modernist Painting, « *Arts Yearbook* 4, New York, 1960, p 109-116, Traduction extraite de Arthur Danto. « Greenberg... » art. cit, p 24.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Basil Blackwell, Oxford, 1953. Traduction française de Pierre Klossowski, *Investigations Philosophiques*, Edition Gallimard, Paris, 1961, § 67 : « Je ne puis caractériser mieux ces analogies que par le mot ressemblance de famille. »
- Par exemple, Wittgenstein est utilisé par Greenberg dans son grand récit moderniste de la peinture comme un des éléments d'une vague d'optimisme matérialiste « permettant un des plus grands moments de la peinture depuis les années 1910. Cf. « Maître Léger » dans *Art et Culture*, Macula, Paris, 1988, p 110-111. Pour Fried, voir note n°3 de « Three American Painters », 1965, traduite dans *Art en théorie, 1900-1901*, de Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, Paris, 1997, p 854. Il y cite l'intérêt de Wittgenstein pour ses *Philosophical Investigations*, op. cit., comme des concepts éclairant son texte.
- Danto, Arthur. « Greenberg... », art. cit., p 21.
- « Three American Painters : Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella », écrit vers la fin 1964 - début 1965, pour l'exposition au *Fogg Art Museum* d'Avril 1965 et fondé sur un essai distinct « Modernist Painting and formal criticism », *The American Scholar*, New York, automne 1964, à noter que celui-ci est composé à peu près au même moment que celui de Judd). Pour la traduction française, *Art en théorie 1900-1990*, *Une anthologie*, op. cit., p 847-854.
- Judd, Donald. « Marcel Duchamp and/or Rhose Sélavy. » dans *Complete Writings 1959-1975 : Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editors, Reports, Statements and Complaints*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canada ; New York University Press, New York, 1975, p 166.
- Lippard, Lucy, « Interview with Donald Judd », 1968, transcription provenant de la documentation du Whitney Museum, déposés aux Archives of American Art.
- Sandler, Irving. *Le Triomphe de l'Art Américain*, Tome 3, édition cané, 1996.
- Castellani n'est jamais cité en dehors de « Specific Objects », art. cit.
- Complete Writings 1959-1975...*, op. cit., p 69.
- Il réitère ses propos dans un article intitulé « Groupe de Recherche d'Art Visuel » *Complete Writings 1959-1975...*, op. cit., p 72.
- Complete Writings 1959-1975...*, op. cit., p 43 et 88.

tout, un élément simple qui donne une unique chose à voir, une perception immédiate. Mais cette analyse est fortement restrictive. Elle ne comporte que les éléments qui semblent l'intéresser et aucune déclaration de lui ne peut nous renseigner plus largement, excepté l'unique article sur Duchamp de mars 1965 dans *Arts magazine*. Judd y note que le travail de Duchamp, après *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, est remarquable, principalement avec les *Roto-reliefs*, les *Ready-mades* et les *Ready-mades assistés*. Selon lui, le seul point négatif chez Duchamp est qu'il n'a pas suffisamment développé son travail après 1923 (pour lui, il est quasi inexistant). Il considère néanmoins Duchamp d'un haut niveau d'intérêt, mais il précise que ce qui n'a pas été développé ne compte pour rien. Il déplore sa postérité importante chez les jeunes artistes qui développent à la place de Duchamp « les feux qu'il a allumés » et les juge nettement moins intéressants.

Il était donc sensible au travail de Duchamp pour son affirmation de l'objet. Mais il évacuait l'ensemble de son jeu contextuel et dématérialisant, ce qui aurait pourtant été déterminant dans l'analyse d'Oldenburg ou différemment de Morris... L'objectif de « Specific Objects » était bel et bien de mettre en avant les différentes pratiques d'une objectité. Et pourtant, la différenciation entre l'objet *Minimal* et *l'Objet Spécifique* se situera justement sur cet aspect contextuel. Ainsi, les *Objets Spécifiques* ne devaient pas être une des multiples résolutions « des feux que Duchamp avait allumés » en se démarquant stratégiquement des influences néodada issues de la filiation Duchampienne Américaine incarnée dans l'idée du « Non Art ». Cependant son intérêt principal vis-à-vis des œuvres de Duchamp réside dans la possibilité de « faire quelque chose de crédible de pratiquement n'importe quoi » dans la reformulation de Judd. Il faut le relier à un autre passage qui est situé dans la première phrase de « Specific Objects » : « **La moitié ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture** ». Alors, une œuvre d'art qui n'est ni de la peinture ni de la sculpture, en 1965, qui peut être n'importe quoi en somme, relèverait d'un art *Générique* où la *Spécificité formaliste* des médiums n'aurait plus cours. Or l'art *Générique* relevait de ce que l'on appelait le *Non-Art* où l'influence de Duchamp, par l'intermédiaire de Johns, Rauschenberg ou Cage, était la plus forte. Ainsi, Judd aurait dû naturellement indiquer l'importance de celui-ci, mais il n'en fit rien. Le meilleur exemple pour cela est l'utilisation du mot *Spécifique* dans son regroupement ; cette *Spécificité* était le propre de l'esthétique *Moderniste*. Cela dénotait à la fois sa filiation historique et sa distinction présente avec le *Non-art*.

Le texte « Specific Objects ” publié dans le supplément annuel d'*Arts Magazine* de l'année 1965 avait été écrit, semble-t-il une année auparavant, à la suite du texte « Local History » publié en 1964. « Local History » présentait comme point de départ l'analyse de la fin de *l'Expressionnisme Abstrait* et de l'ensemble de « ses dérivés », afin de décrire toute une nouvelle génération, principalement celle contenue dans l'exposition collective *New York, Part I-II-III* en 1963 à la *Green Gallery*, mais aussi en incluant l'ensemble des peintres de *l'Opticalité* comme Noland, Newman, Louis... Le texte « Specific Objects » peut réellement être considéré comme la deuxième partie de celui-ci. La principale différence entre les deux se situe dans l'affirmation de l'objet d'une certaine *Objectcté*. « Local History » décrivait une somme d'artistes encore très ouverte, allant du *Pop Art*, au *Op*, *Hard Edge*... correspondant à cette atmosphère « Cool », dont peut parler Sandler, de la première moitié des années soixante ; c'est-à-dire une indistinction, tant dans les expositions que chez les critiques, entre les différents groupes au profit d'une « sensibilité générale ». « Specific Objects » marque une position nettement plus tranchée, distinguant les nouvelles œuvres en trois dimensions des autres.

Judd cite un grand nombre d'artistes dont les œuvres comportent certains éléments des *Objets Spécifiques*. Il commence par les artistes européens : « **Quelques peintures européennes s'apparentent à des objets, celles de Klein, par exemple, ou celles de Castellani, qui présentent des champs unifiés d'éléments organisés en bas relief. Arman et quelques autres artistes travaillent en trois dimensions. Richard Smith, à Londres, a réalisé quelques grandes œuvres en toile tendue sur des cadres en forme de parallépipèdes posés de travers où les surfaces sont peintes comme s'il s'agissait de tableaux. Philip King à Londres, également, semble faire des objets** ». La lecture de ses chroniques précédant « Specific Objects » montre qu'il possédait une vision très partielle de l'art provenant d'Europe.

Judd semble se référer, pour Klein, à une unique exposition à la galerie *Iolas* en novembre 1962. Il note seulement son intérêt pour les « monochromes bleus » qui se rapprocheraient des qualités des bonnes peintures américaines : simplicité, grande échelle, et surtout une tendance à se comporter comme un objet sur un nouveau type d'intensité et de présence. Il reste très ancré sur la notion d'objet et de spatialité en oblitérant le reste.

« Etude d'un fragment archéologique dans la mise en place d'une esthétique générique des arts »

# ALLOVERDESIGN

**peu défaite**». Alors, la linéarité historique familière à la théorie Moderniste nécessiterait d'être envisagée clairement pour déterminer le dépassement des disciplines matérielles par la considération d'une discipline générique.

Le principe envisagé par Judd était que « **Les similitudes sont dégagées des œuvres (mais) elles ne sont pas les principes premiers d'un mouvement ou des règles le définissant** ». Ce critère de la similtude, à dégager des œuvres, peut se rapprocher du concept de « ressemblance de famille » développé dans la première philosophie de Wittgenstein qui est fondée sur l'observation et la description. Cette démarche dénotait un type de fonctionnement analytique qui envisageait le point de vue non par une logique *a priori* mais par la connaissance et le constat d'une réalité. Le rapprochement entre Wittgenstein et Judd en 1964-65 ne peut être compris que comme une analogie entre le type d'analyse du langage pour l'un et le type d'analyse des œuvres pour l'autre. Elle ne servira ici que comme concept d'analyse éclairant et adéquat.

La difficulté était que cette « ressemblance de famille » était aussi à la base de la pensée *Formaliste* de laquelle découlait directement le déterminisme de la modernité par la réduction... Deux logiques en résultaient : l'une qualifiée de subjective parce que fondée essentiellement sur l'impression qui résulte de l'aspect formel de l'œuvre ; l'autre objective car interprétée comme une logique interne, structurante. Ainsi, l'aspect le plus troublant de la pensée Greenbergienne était la juxtaposition d'une critique d'art fondée sur son appréciation subjective de la qualité et d'une lecture prétendument objective de l'histoire, toutes deux regroupées par une explication historique de *internaliste* qui prétendrait ne pas avoir besoin d'éléments extérieurs à l'art et ses médiums pour expliquer ce qui s'y passe.

Cette analyse s'apparente à un jugement de valeur négatif : « **Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs - ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables de l'art européen** ». La cible n'est certainement pas l'art européen mais plus particulièrement la lecture américaine consacrée par *l'Expressionnisme Abstrait*, et c'est bien dans cette scission que ce texte s'inscrit.

De plus « **Elles** (les nouvelles œuvres) **ne sont pas affaiblies par les formats hérités de la tradition, les variations d'une forme, les contrastes modulés, les passages d'une zone à une autre. L'art européen cherchait à représenter un espace et ce qu'il contient, mais devait également être suffisamment unifié et avoir un intérêt esthétique** ». Néanmoins, malgré son reproche constant envers l'art européen, Judd ne parle que très peu de celui-ci. Sa connaissance n'en est peut-être pas si restreinte mais clairement conditionnée par la vision *Moderniste*. Greenberg expliquait clairement que les principes fondamentaux de l'avant-garde européenne, symbolisés par le cubisme, devaient être dépassés, ce qui a donné le meilleur de l'Expressionnisme Abstrait pour Greenberg. L'analyse de Judd dans « Specific Objets » apparaît relever de la même logique, réitérant cette volonté de dépassement. Mais peut-on perpétuellement dépasser les valeurs antérieures de l'art en considérant toujours les mêmes médiums après l'extraordinaire aventure des « Avant-gardes historiques », si ce n'est par le dépassement de la « familiarité » de ces médiums ?

Les *Objets Spécifiques* se placeraient dans un champ plus large en dehors des critères du goût de ces médiums et de leurs pratiques : « **Le désintérêt pour la peinture et la sculpture naît de ce que l'on ne désire pas recommencer la même chose, et non d'un désintérêt vis-à-vis du travail d'artistes qui en proposeront des versions radicales récentes** ». Judd

# ALLOVERDESIGN

Les deux premières parties de la série d'articles, intitulée « ALLOVERDESIGN », avaient tenté de circonscrire l'idée d'une esthétique générique des arts réunifiant les Arts Visuels et les Arts Appliqués dans une catégorie « autre », non encore totalement définie, en essayant tout à la fois de discerner les enjeux théoriques et les influences historiques. Nous avons retenu de l'analyse de Thierry de Duve sur les Arts Appliqués, dans l'époque moderne, l'idée que « pour mieux agir au nom de l'art, il (leur) avait fallu peut-être se passer pour un temps du nom de l'art ». Cette résurgence du « nom de l'art » viendra des Arts Visuels pour mettre en place une nouvelle catégorie, proche de l'idée d'art générique, qui alimentera plus tard une certaine unicité entre les Arts Visuels et les Arts Appliqués. Nous découvrirons, à travers la lecture attentive d'un texte fondateur, la mise en place progressive de l'hypothèse de l'existence d'une pratique générique des arts. Mais nous découvrirons à travers une micro-histoire symptomatique l'impérieuse complexité d'une tentative de changement de régime esthétique.

Il est rare d'assister, dans un texte critique, à l'éclosion en direct, à un changement de paradigme, avec l'ensemble de ses imperfections, hésitations, retranchements et aller-retours de toutes sortes... et c'est bel et bien ce que nous offre le texte « Specific Objects » de Donald Judd publié en 1965 que nous allons entreprendre ensemble.

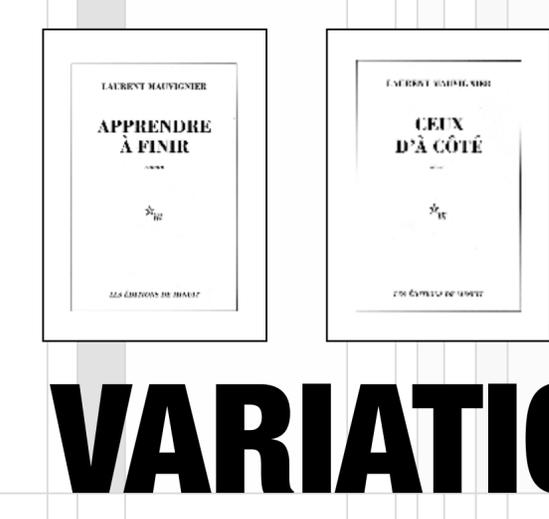
Le positionnement de Donald Judd était univoque dès la première ligne : « **La moitié ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture** ». Sur le ton du constat, il affirmait qu'il existait une alternative, un dépassement de l'analyse classique de l'art indexée par ses deux catégorisations majeures. Ainsi, ce texte ne concernait pas la classification dite *Minimale* de l'artiste Donald Judd. Il s'opposait aux positions principales de l'art telles qu'elles avaient été interprétées depuis le grand récit Vasarien et continuées, d'une certaine manière, au sein de la critique *Moderniste* par Clément Greenberg. Au-delà de la volonté d'arrêter de penser l'art à travers les classifications de médiums, cette narration proposait de la réévaluer par le refus de ses supports historiques.

« **Les raisons de l'emploi de la tridimensionnalité sont négatives, elles viennent en réaction contre la peinture et la sculpture et, dans la mesure où ces sources sont communes, ces raisons négatives sont des plus ordinaires** ». Selon Judd, les définitions de l'art semblaient trop restreintes par la qualité et les limites de ces deux catégories principales. « **L'huile et la toile sont familiers, et, comme le plan rectangulaire, possèdent une certaine qualité et des limites. Cette qualité s'identifie plus particulièrement à l'art** ». Les perspectives d'œuvres nouvelles ne pourraient surgir véritablement que d'autres qualités et limitations. Ainsi, la question principale serait fortement ontologique, non pas à travers l'ontologie de la peinture et de la sculpture comme médium mais à travers la question plus large de l'ontologie de l'art : son existence et son essence.

Greenberg avait déjà opéré dans son récit *Moderniste* une distinction avec le grand récit Vasarien par un retournement Kantien en élevant la pratique à la conscience d'elle-même. Selon lui : « l'essence du *Modernisme* se situe dans l'utilisation des méthodes pour critiquer la discipline elle-même, non pas afin de la subvertir, mais pour l'amener à se retrancher fermement dans le domaine qui relève de sa compétence ». Le principe de la critique de la discipline pourrait être proche de la vision de Judd, mais la discipline sanctifiée, ici, est la peinture, voire aussi quelque peu la sculpture, en aucun cas la discipline générique : art.

Cette logique, issue d'un constat de changement, peut être additionnée avec cette autre déclaration : « **Il ne s'agit pas d'un mouvement ; de toute façon les mouvements ne marchent plus ; qui plus est, l'histoire linéaire s'est quelque**





À propos de *Dans la foule* de Laurent Mauvignier

ENTRETIEN

« Ce qu'il faut pour que mon vœu soit rempli, c'est qu'au départ quelque chose d'aussi secret qu'une douleur sourde me tracasse et tende à monter au jour – poussée nécessaire pour que soit dépassée l'action banale de raconter, exposer ou démontrer »

M. Leiris, *A cor et à cri*

« Je ne peins pas l'être, mais le passage »
Montaigne, *Essais*

*Dans la foule* est le dernier roman en date de Laurent Mauvignier. Il décrit la trajectoire de jeunes hommes et femmes au moment de la finale de la Coupe d'Europe en 1985 à Heysel, en Belgique. Ils sont au cœur de l'un des plus grands drames européens. À travers cette tragédie, son roman expérimente une écriture de l'intime au cœur d'un désastre collectif. La logique du désir, son lien avec l'altérité, l'incarnation de la souffrance, l'irréversible insouciance et la banalité du mal s'expriment par l'indistinction des voix silencieuses et des paroles échangées. Comme dans tous ses romans, Laurent Mauvignier propose une écriture, une certaine vibration de la voix et une évanesence de l'image. Motif suffisant pour qu'une revue d'art et de critique s'interroge sur les ressorts de cette pratique littéraire.

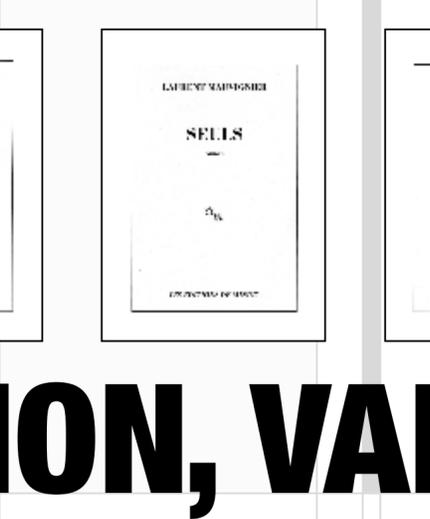
Après avoir en effet expérimenté des propositions artistiques directement sur le matériau de l'écrit durant son cursus en école d'art, le passage au roman au milieu des années quatre-vingt-dix conserve inévitablement l'empreinte d'un savoir, d'une pratique et d'une liberté.

Cet entretien, réalisé en janvier 2007, a donc été l'occasion de parler de ce dernier roman, *Dans la foule*, et d'entreprendre une réflexion de fond à propos de son travail littéraire et des liens qu'il entretient avec la création.

\*\*\*\*\*

*Ton dernier roman, Dans la foule, surprend d'abord par le choix de cet événement ; ce drame épouvantable lors de la finale de la Coupe d'Europe à Heysel, Liverpool – Juventus. Avant même que le match ne commence, plusieurs dizaines de spectateurs sont morts écrasés sous la pression d'une foule qui cherche à fuir les Hooligans de Liverpool. Ce drame filmé en direct, auquel ont assisté quatre cent millions de téléspectateurs ahuris et impuissants est la toile de fond du roman. Événement médiatique, naissance d'un phénomène de masse parmi les plus violents... tu es jusqu'à présent un écrivain de l'intime, des relations affectives de couples, amis, voisins ou parents, qu'est-ce que ce drame avait de motivant pour ton écriture ?*

« Il y a plusieurs raisons : d'abord, un certain rapport à l'histoire contemporaine. Je fais partie d'une génération qui ne connaît la violence et la guerre qu'à travers la télévision. Et puis il y a eu le 11 septembre 2001, et, bien qu'il s'agisse d'un événement auquel nous n'avons eu accès que par les médias, chacun a été touché, en tout cas s'est senti concerné, comme si justement ce n'était plus de la télévision. Une sorte d'effraction du réel, de trou d'air, de fissure dans ce petit monde aseptisé et virtuel. Et c'était d'autant plus étrange que cet événement produisait un effet intensément fictionnel et fusionnel. On avait tous l'impression d'avoir déjà vu « ce film » (un peu comme si c'était la copie d'un film qui n'aurait pas eu d'original). Chacun en parlait avec le même trouble,



partageant l'accablement et l'indignation. Or je me souvenais avoir déjà ressenti cela : c'était le drame du Heysel, en 1985. Donc, plutôt que les attentats du World Trade Center, j'ai préféré cette histoire européenne, déjà plus liée à l'histoire qu'à l'actualité, moins « opportuniste » en quelque sorte... Ensuite, je pouvais envisager de faire glisser une histoire intime, personnelle et familiale vers une dimension plus vaste, celle précisément de la population européenne. Peut-être une façon de combattre mes propres livres ? Mon écriture travaille habituellement le détail, l'intime ; avec cet arrière champ j'avais 60 000 personnes... Et puis je me suis rendu compte que dans un stade, même avec 60 000 spectateurs, on se trouve encore et toujours dans une form de huis clos. En tout cas, il était important pour moi d'expérimenter d'une autre façon le rapport du réel à la fiction. Il s'agit là d'une banalité mais dans mes précédents romans le réel n'est jamais nommé comme tel (à part une fois, dans Loin d'eux)... Ainsi, dès que tu ajoutes des détails comme le nom des rues, cela produit immédiatement une impression de romanesque. De fait, j'avais envie d'aller plus loin dans la description du réel et, en le nommant avec précision, assumer cette dimension romanesque. »

*« Le drame lui-même, tu ne l'arrêtes pas si longtemps sur lui... il est même assez rapidement passé. Il y a la mise en place des personnages, chacun dans son contexte géographique affectif et familial sous forme de short cuts, puis le drame lui-même et surtout le temps qui suit la tragédie ; la dérive de Tana principalement. La violence que tu décris est plutôt celle que l'on subit après coup, l'effondrement sur soi, la blessure invisible, la souffrance... Tu ne souhaitais pas entrer davantage dans l'événement lui-même ?*

« Le roman était beaucoup plus long. J'ai dû enlever beaucoup de redites, de détails, mais aussi tout une série d'événements secondaires qui perdaient leur sens et leur pertinence après le drame. En écrivant, j'ai beaucoup pensé à Conrad et *Lord Jim*. Je voulais suivre les pas de chacun après, de cette errance qui existe après. Pour l'Anglais, tout était dit en utilisant le futur, une forme qui enferme lorsqu'elle est trop précise : Geoff dit ce qui va arriver, et son désir de ne pas y céder. C'était ça l'important, et non toute la fuite après (ce côté *Lord Jim*). Alors il a fallu assumer de couper, et accepter que le personnage prenne congé de sa vie à Liverpool, et, dans le même mouvement, du roman lui-même, qu'il se révolte au point de laisser son lecteur en plan. C'était l'onde de choc de l'événement qu'il fallait laisser se déployer, parce que, quoi que moins visible, c'est par elle que se réalise pleinement le drame. Par elle aussi que les personnages deviennent une matière vivante, mouvante, en perpétuelle transformation.

Comptait pour moi le fait de reprendre une histoire que tout le monde connaît. *Titanic* de James Cameron est assez intéressant dans le fait qu'il ouvre son film sur la reconstitution de ce qui va se passer... mais Conrad coule bien mieux les bateaux que Cameron ! Ce qui m'intéressait c'était de capter l'onde de choc, ce qui existe des années plus tard, dans un mouvement intime, d'une grande ténuité, qui ne serait pas possible sans cette mémoire intériorisée. »

*« Ce qui ressort bien est tout de même une ambiguïté, une hésitation entre une communauté de voix, l'expression d'une « vague », d'un « flot » de violence et la singularité des trajectoires. Lorsque tu évoques le procès par exemple, c'est toute la problématique qui est là : comment individualiser les responsabilités lorsqu'il s'agit d'un phénomène d'entraînement et de violence collective ?*



*Alors il y a les images des caméras que les jurés et les juges observent jusqu'à la limite du sens. On a remarqué à propos de ton livre que l'idée de « roman chorale » avait cette limite qui tient au fait que la douleur est toujours une voix singulière. Pourquoi avoir travaillé une véritable fusion des voix ?*

« C'est pour moi le refus du naturalisme. Il est question dans mon travail d'entendre une écriture plutôt que des voix. Le problème c'est qu'on dit le mot « voix » pour parler de la singularité d'un écrivain, sa langue, son écriture. Quand on dit voix, il ne s'agit évidemment pas de la voix de monsieur Untel ou Madame Toulemonde. Il n'y a pas de mot juste pour dire l'écriture. Elle est là ou non. Dans les trois quarts des livres elle n'est pas là. Alors c'est difficile de la nommer, on la confond avec les effets dont elle use. C'est pour ça que je n'aime pas trop parler de monologues intérieurs, ni de voix, parce qu'on ramène l'écriture à quelque chose de plus reconnaissable, mais de limité ou simpliste, plus psychologique. On dit souvent que mon écriture est faite comme avec un scalpel, fouillant l'âme humaine, disséquant l'existence... je pense au contraire qu'elle est très en surface... l'analyse que tente la voix est sans cesse balayée par le mouvement qui la porte... À travers les mots et les images qui s'échangent... un mouvement vif s'établit, un mot entraîne une image qui entraîne elle-même un autre mot... et tout glisse tout le temps. Il est difficile d'approfondir. »

*Cependant, il se trouve une extrême précision dans ton écriture, dans ta façon de présenter les lieux, les objets et le rapport des hommes et des femmes avec eux. Les objets des habitats ou des hôtels sont très précisément décrits. Je trouve d'ailleurs que le kitsch prend une forme de douceur sociale dans tes textes, des objets capables de tendresse même. Après l'événement, la teinte se change, ils sont vus tactement de manière mélodramatique, aigre-doux, faux, en toc, inconsistants. Toutefois, on ressent que ces objets du quotidien (le papier peint, les ustensiles de cuisine, le décor des salons...) servent à reconstruire les personnes, ou du moins les aide... Par exemple lorsque Geoff avoue sa participation à la horde sauvage, lorsqu'il l'avoue à sa petite amie Elsie, ils sont en train de cuisiner des mini scones. Cette scène souligne l'extrême précision de ton récit...*

« Le coup des mini scones, je l'ai repris d'une interview de Francis Ford Coppola. Il parlait d'un film qu'il avait réalisé (*Le Parrain* !) et à propos duquel il n'était sûr de rien. Alors il disait, si le film n'est pas bon, il y aura au moins une vraie recette ! Pour ma part, il est vrai que j'en suis à un certain nombre de scènes dans des cuisines... Dans ce livre, je voulais quelque chose de nouveau, et j'ai pensé à une description très méticuleuse qui se glisserait entre les voix. J'ai pensé à une recette à cause de son tempo, cette façon de circonscrire la scène dans le temps de la recette. Je ne donne pas les quantités, mais en se débrouillant bien on doit pouvoir réussir les mini scones ! Je crois que nous sommes tous des produits de nos contextes, que nous sommes constitués aussi de ce qui nous entoure. J'identifie beaucoup mes personnages aux lieux qu'ils occupent. Mes personnages ont tendance à penser qu'ils ne sont pas uniquement la vitrine de leurs lieux de vie, ils veulent au-delà de ce qui les a construits, ils refusent le monde au profit du fantasme, de la fuite en avant, ils veulent être, vivre, sans trop savoir quoi, ils s'accrochent à des illusions (des enfants de Bovary et de Don Quichotte). Ils se débattent dans des structures rigides, aliénantes (on pourrait dire : des structures sociales, familiales, etc. qui vous donnent des yeux et vous interdisent de regarder). Je pense souvent à Francis Bacon. C'est quelque chose de cette tension. Je me souviens d'une femme dans un atelier d'écriture,

La consigne était de décrire son quotidien. Elle m'a répondu qu'elle n'avait rien à dire, à écrire, puisqu'elle ne faisait rien, étant retraitée... J'ai insisté en lui demandant d'écrire ce rien. Les autres avaient une approche rythmée du quotidien, tout le timing dès le matin... elle non. Alors elle a décrit sa vie telle qu'elle était : lundi, s'acheter une robe bleue, mardi chercher le bon fil pour l'ourlet, mercredi faire l'ourlet, etc. J'ai beaucoup aimé l'exigence de précision dont elle a fait preuve dans son récit. C'était parfait parce que, là, ça disait vraiment quelque chose. Voilà pourquoi, à mon sens, lorsque tu écris il faut avoir du temps ; cela relève de cette même logique... pouvoir s'arrêter suffisamment longtemps sur les choses du quotidien afin que tout soit fait de façon extrêmement minutieuse. C'est pour ça qu'on ne peut pas faire beaucoup d'autres choses qu'écrire. Ça demande un temps, disons, oui, de latence, d'imprégnation, très fort, très lent. »



*La question des victimes est très présente dans tous tes romans. Ici encore elle est centrale. Or aujourd'hui, on assiste à une telle abondance dans l'usage de ce terme qu'il a tendance à être détourné, déformé et pour tout dire épuisé. Il y a bien quelque chose qui relève d'un trauma ici. Comment abordes-tu ce nouveau sens social des victimes ?*

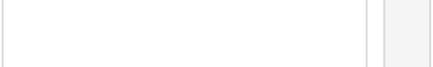
« Il se trouve que le plus intéressant est du côté de la béance, de la blessure. Je crois que c'est le point d'énonciation de toute littérature. On a parlé du mal, de l'expérience. La modernité nous a dit tout ça. Il faut le redire. Une parole naît de sa faille, c'est l'écho de sa faillite que fait résonner l'homme dans l'écriture, et plus il en accepte l'épaisseur, le mystère, plus il devient lui-même. J'aime cette lutte qui se fait à l'intérieur de chaque personnage, comment le clivage bourreau/ victime est à repenser. Hors du bien et du mal comme ils sont utilisés habituellement. »

*Le personnage de Tana à l'hôpital est très beau, d'une beauté digne, gracieuse, héroïque et en même temps complètement détruite... Lorsque j'ai lu ce moment du roman, j'ai vraiment trouvé que tu faisais là un cadeau aux victimes...*

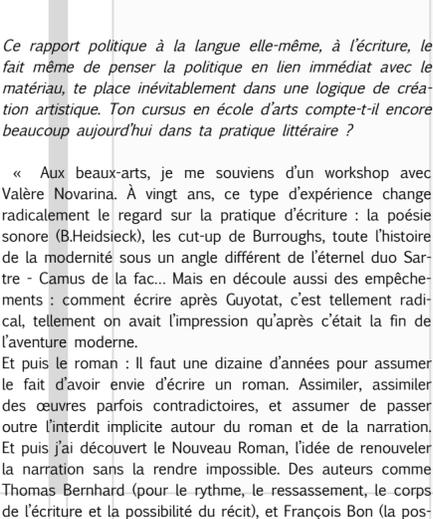
« Littérairement, être terrifiant n'est pas en soi un problème... mais là il s'agit de ne pas oublier que des gens ont vécu ce drame du Heysel. C'est aussi une des limites de l'utilisation d'un fait réel. Tana est un peu leur représentante, je ne pouvais pas la laisser au fond du désespoir. C'est un livre sur l'idée de traversée. Je voulais une issue pour elle, mais je voulais surtout l'idée d'une traversée, le livre était plus long aussi pour ça, une traversée. »

*J'ai attendu une approche clairement politique qui n'est jamais venue. Le marché noir des billets, les « fachos » de skins anglais ne sont pas l'objet d'un commentaire directement politique plus particulièrement appuyé.*

« J'ai pensé à cela, cette dimension politique, mais je crois qu'il ne faut pas se tromper de livre. Ce qui m'intéresse c'est qu'un livre pose des questions... et non qu'il apporte des réponses. La question est pour moi : comment écrire un livre politique sans être dans le message ou l'affirmation. Comment faire pour que l'on soit dans la politique sans parler politique en termes attendus, ou comme on dit dans la presse, *politicien*. Un peu à la façon dont Clint Eastwood finit son film *Mystic River* qui est pour moi une fin totalement politique alors même que ce qui est vu ne l'est pas explicitement. Pour continuer avec l'exemple du cinéma, je préfère d'un point de vue politique le cinéma des Dardenne à celui de Loach, pour cette raison que le politique est une question esthétique, il traverse la matière du film, ses personnages, et non pas la volonté de l'artiste d'instrumentaliser des personnages pour dire, imposer une idée, même si elle est juste. Même si cela se passe dans la structure sociale, dans ce lieu des rapports sociaux, il ne s'agit pas de désigner les bons et les méchants. La dénonciation, la critique du monde, c'est d'abord essayer de voir, de comprendre, d'articuler des causes et des effets. Ce n'est pas rien dire, c'est juste ne pas faire parler l'auteur, faire que son livre deviendrait un alibi pour l'épanchement de ses idées. Les idées doivent venir du livre, remonter vers le lecteur, mais d'un endroit plus obscur, plus étanche à l'opinion de l'auteur – qui lui, oui, doit disparaître derrière son écriture. »



Double page : Ingrid Luche, Le Tigre [ La Leona ] — 2007

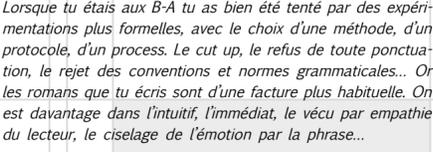


*Ce rapport politique à la langue elle-même, à l'écriture, le fait même de penser la politique en lien immédiat avec le matériau, te place inévitablement dans une logique de création artistique. Ton cursus en école d'arts compte-t-il encore beaucoup aujourd'hui dans ta pratique littéraire ?*

« Aux beaux-arts, je me souviens d'un workshop avec Valère Novarina. À vingt ans, ce type d'expérience change radicalement le regard sur la pratique d'écriture : la poésie sonore (B.Heidsieck), les cut-up de Burroughs, toute l'histoire de la modernité sous un angle différent de l'éternel duo Sartre - Camus de la fac... Mais en découle aussi des empêchements : comment écrire après Guyotat, c'est tellement radical, tellement on avait l'impression qu'après c'était la fin de l'aventure moderne.

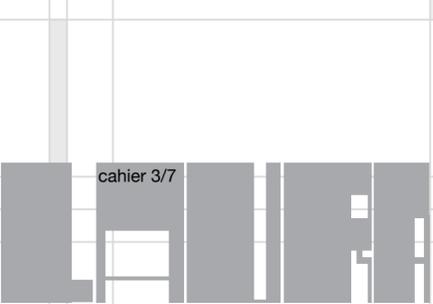
Et puis le roman : Il faut une dizaine d'années pour assumer le fait d'avoir envie d'écrire un roman. Assimiler, assimiler des œuvres parfois contradictoires, et assumer de passer outre l'interdit implicite autour du roman et de la narration. Et puis j'ai découvert le Nouveau Roman, l'idée de renouveler la narration sans la rendre impossible. Des auteurs comme Thomas Bernhard (pour le rythme, le ressassement, le corps de l'écriture et la possibilité du récit), et François Bon (la possibilité de réintroduire du présent, de l'actuel, notre monde quotidien dans la littérature) ont été décisifs. Sans trahir la modernité, il est encore possible de travailler avec les personnages et les objets. Je pense qu'aujourd'hui nous sommes moins dans l'aire des grandes découvertes que dans celle de l'appropriation et de l'assimilation. Borgès dit que Céline a influencé Cervantès. Moi qui ai lu Céline d'abord, je crois qu'en effet ma lecture de Cervantès est modifiée. J'aimerais écrire comme un Balzac qui aurait lu Claude Simon et Duras. »

*« On peut encore faire des cuts-up si on en a envie. On peut jouer avec la page si on en a envie. Mais on peut aussi se proclamer dadaïste. On peut faire des collages. Peindre comme Courbet. Refaire la Joconde. On peut tout. Sauf se faire croire qu'on casse la baraque avec ça. Il faut être à la fois plus modeste et plus fou, plus critique en tout cas. Il y a eu l'ère du soupçon de Sarraute, et pour nous il faut soupçonner l'ère du soupçon. Aujourd'hui, je ne crois pas qu'on puisse sans rire prétendre que l'écriture se suffit à elle-même. Il lui faut un complément d'objet. Le réel, l'imaginaire, ce qu'on veut, ce qu'on peut. On peut tout faire, il faut aussi se méfier de ce qui dans les avant-gardes est obsolète. La question, c'est qu'est-ce qui se passe lorsque vous écrivez. Y a-t-il ou non une expérience de l'écriture, qu'est-ce qui se déplace, en vous, pour vous ? Il ne s'agit pas d'être moderne ou classique, d'être ou pas d'un hypothétique bon côté : Racine est formaliste. Il s'agit d'avancer vers quelque chose qu'on ne connaissait pas avant, trouver les failles, l'endroit où écrire n'est pas rassurant, le moment où on ne sait pas où ça part. L'impression d'avoir de l'altérité en face de moi. Là où commence l'écriture, c'est quand on ne se regarde pas la faire. Bien sûr, il y a toujours le travail après coup, lorsque je reprends le texte avec un regard exclusivement formel. Mais si tu veux, pour employer une comparaison, je me sens plus du côté de la musique répétitive ; l'idée de déplacement à l'intérieur d'un motif, par variations. Je ne crois pas que ce qui nous manque le plus aujourd'hui ce soit le formalisme. A mon sens, c'est plutôt le souffle, la respiration (et je sais que mes lectures des beaux-arts constituent aussi je dirais le patrimoine génétique de ma façon d'écrire.) »*



*Lorsque tu étais aux B-A tu as bien été tenté par des expérimentations plus formelles, avec le choix d'une méthode, d'un protocole, d'un process. Le cut up, le refus de toute ponctuation, le rejet des conventions et normes grammaticales... Or les romans que tu écris sont d'une facture plus habituelle. On est davantage dans l'intuitif, l'immédiat, le vécu par empathie du lecteur, le ciselage de l'émotion par la phrase...*

« On peut encore faire des cuts-up si on en a envie. On peut jouer avec la page si on en a envie. Mais on peut aussi se proclamer dadaïste. On peut faire des collages. Peindre comme Courbet. Refaire la Joconde. On peut tout. Sauf se faire croire qu'on casse la baraque avec ça. Il faut être à la fois plus modeste et plus fou, plus critique en tout cas. Il y a eu l'ère du soupçon de Sarraute, et pour nous il faut soupçonner l'ère du soupçon. Aujourd'hui, je ne crois pas qu'on puisse sans rire prétendre que l'écriture se suffit à elle-même. Il lui faut un complément d'objet. Le réel, l'imaginaire, ce qu'on veut, ce qu'on peut. On peut tout faire, il faut aussi se méfier de ce qui dans les avant-gardes est obsolète. La question, c'est qu'est-ce qui se passe lorsque vous écrivez. Y a-t-il ou non une expérience de l'écriture, qu'est-ce qui se déplace, en vous, pour vous ? Il ne s'agit pas d'être moderne ou classique, d'être ou pas d'un hypothétique bon côté : Racine est formaliste. Il s'agit d'avancer vers quelque chose qu'on ne connaissait pas avant, trouver les failles, l'endroit où écrire n'est pas rassurant, le moment où on ne sait pas où ça part. L'impression d'avoir de l'altérité en face de moi. Là où commence l'écriture, c'est quand on ne se regarde pas la faire. Bien sûr, il y a toujours le travail après coup, lorsque je reprends le texte avec un regard exclusivement formel. Mais si tu veux, pour employer une comparaison, je me sens plus du côté de la musique répétitive ; l'idée de déplacement à l'intérieur d'un motif, par variations. Je ne crois pas que ce qui nous manque le plus aujourd'hui ce soit le formalisme. A mon sens, c'est plutôt le souffle, la respiration (et je sais que mes lectures des beaux-arts constituent aussi je dirais le patrimoine génétique de ma façon d'écrire.) »



*D'accord, mais le souffle dont tu parles est critiqué par ceux qui tiennent au protocole et au formalisme en ce sens qu'il est toujours déjà configuré, déterminé par des causes et des contextes qui lui sont extérieurs mais qu'il a intégrés à son insu. L'immédiat, le simple est toujours déjà articulé, implicite-ment. Il s'agit là des réflexions maintenant bien connues qui vont de Theodor W. Adorno à Jacques Derrida en passant par Michel Foucault, entre autres.*

« Bien entendu. Et d'ailleurs mes livres n'ont rien d'une écriture automatique. Rien d'un simple « lâcher prise ». L'écriture ne vise pas à la spontanéité pour elle-même, encore moins à l'expression de l'inconscient. Quand je parle de souffle, je parle aussi d'ambition littéraire, de construire un art qui n'aurait plus peur ni honte des moyens dont il dispose. Mais pour moi, en un sens, il n'y a pas de monologue intérieur. Pas de spontanéité. Il y a un mouvement qui porte la phrase, le paragraphe. Il y a une façon de balayer le maximum du prisme des sensations et des perceptions. Le mélange de l'observation et du travail de l'interprétation, de la mémoire, etc. L'immédiat est effectivement déjà articulé, c'est bien pour quoi je rejette le naturalisme : il ne s'agit pas de mimétisme, de faire croire que je suis dans la tête de quelqu'un. Il s'agit de mettre à l'épreuve l'incarnation du personnage, par la langue. Il s'agit d'enivrer le lecteur, de lui donner cette passivité, cet abandon qu'il faut pour recevoir. Il s'agit d'hypnotisme, d'engourdissement, d'emportement, il s'agit de faire descendre le lecteur au lieu secret et intime de sa capacité à être absorbé. Il faut l'emmener à se débarrasser de cette retenue, cette peur qu'il a de subir. Il faut qu'il subisse, parce que c'est là qu'aura lieu peut-être la possibilité d'une expérience, d'une rencontre, d'une zone intime, sa fracture, sa fissure, qu'il s'agit de faire vibrer – oui, comme on dit faire vibrer la corde sensible, mais sans sensiblerie, sans flatterie, sans égard pour la crainte du lecteur. Je ne renie rien de la modernité sur cette question d'un Je mis à l'épreuve de l'écriture. Il faut traverser, traverser la langue et le corps. J'aime la phrase de Lacan qui dit que « le réel, c'est ce qui cogne ». J'aimerais bien parfois écrire des livres qui cognent un peu. En même temps, je sais que c'est lié à cette question de la respiration, du souffle, d'une plongée qui permet à ma phrase, et à mes personnages aussi, de dépasser le cadre d'un scénario écrit à l'avance. Ecrire sort du cadre. Sinon, voilà, on reste dans le coloriage ; il faut que quelque chose déborde et salope le projet. Ecrire est de toute façon toujours très formel, d'abord formel. »

*Lorsque tu écris aujourd'hui, et que tu cherches cette respiration, cette poussée du corps, tu as la conviction que tes intentions sont plus claires ?*

« Au contraire, elles s'obscurcissent. Il y a comme ça des dérapages, des débordements et des surgissements – la bascule où pour moi l'écriture commence vraiment – qu'il s'agit pour moi de laisser opérer, diffusant dans le texte des doutes, des contradictions, des strates, des souterrains dont il faut maintenir l'énigme, l'éclat, pour animer le livre et lui laisser vivre sa vie, qui est aussi son mystère, sa part irréductible. »

\*\*\*\*\*

**MICHEL BLAZY** *Post Patman*  
**01 FÉV - 06 MAI Palais de Tokyo**  
*"Michel Blazy travaille avec le vivant"*



Mathieu Gillot, dessin de presse.

Dans le précédent numéro, nous avons tenté de dégager des figures de l'esthétique négative soumise à l'événement. La seconde phase se rapporte à une évolution des valeurs de l'art reposant sur des figures négatives de la religion chrétienne.

« La propreté est le luxe du pauvre, soyez sale. »  
Dada première visite, église Saint-Julien-le-Pauvre.

« [...] Et d'ailleurs peut-on sérieusement parler d'esthétique protestante ? Etant donné l'iconoclasme de la Réforme, l'idée même d'esthétique semble compromise. Pourtant, après réflexion, il est facile de lui trouver quelque consistance. D'abord parce qu'un goût protestant a bien dû chercher à s'exprimer. Ensuite parce que son premier mouvement l'a naturellement porté à se définir par rapport à un goût catholique dominant, avec pour principale conséquence la cristallisation d'une esthétique " négative " [...] »  
« La tentation du christianisme », Jean-Christophe Blaser.  
<http://www.elysee.ch/articles/article35.html>

#### Fragments 1

Le monde contemporain reste délimité par des sphères religieuses et morales qui influencent et orientent les logiques de conservation des états nations. Les trois religions monothéistes se réclament d'un même Dieu, omniscient et transcendant ; pour les unes comme pour les autres, il est cependant impossible de reconnaître une histoire anticipant un dogme et des règles communes. Si le monde contemporain a pour toile de fond les religions, ou encore, La Religion, il est peu probable que l'art contemporain échappe aux creusets qui structurent nos existences quotidiennes.

Fortement inspirée par la Grèce et la Rome Antique, la religion chrétienne, qui par ailleurs rayonne sur les fondations de Rome, fut confrontée à bon nombre d'opposants. Des auteurs comme Machiavel et Marcile de Padou nous informent aujourd'hui encore sur les débuts d'une séparation entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. De la Renaissance jusqu'aux Lumières, un lent processus de décloisonnement apprécia et réduisit progressivement la puissance politique des ecclésiastiques — dont les plus farouches opposants se trouvèrent au sein même des grâces catholiques, avec le Jansénisme et Port Royal, ou bien, au cœur de l'Église Réformée avec Luther et Calvin. Le résultat fut visible, disons concret, durant le séisme que provoqua la Révolution Française. Les points de vue se sont radicalement renversés. D'un droit monarchique, nous passons progressivement à un droit de l'Homme. En droit, les hommes naissent libres et égaux. Idéalement, il est possible pour chaque homme de construire sa propre histoire. Avec le Code Civil, les dernières actions d'un Napoléon Bonaparte finissent d'achever le processus. En France, la séparation entre l'église et l'état est consommée en 1905.

Suite à la Révolution française, tout est prétexte pour créer des histoires et faire perdurer une idée de l'histoire : la naissance des nations comme la recherche des origines des civilisations ; l'évolution du système des beaux-arts comme celle des sciences ; l'étude comparée de romans comme celle des espèces ; l'intérêt du concept comme du sensible ; la vie d'un paysan comme celle d'un duc. Il s'agit de rationaliser le regard que porte l'homme sur lui-même, donc de collecter, de classer, d'indexer tout ce qui existe et sous toutes ses formes. Au XIXe et XXe siècle, les sujets se multiplient et ne cessent de s'affiner sous la forme de sous-catégories ou de sous-disciplines, ayant à leur tour droit de cité lorsque les maîtres d'une époque en révèlent la nécessité : de la philologie à la linguistique ; de la psychologie comportementale à la psychanalyse ; de la théorie de la gravité à la théorie de la relativité...

On sait à quel point tous les sujets sont aujourd'hui enchevêtrés et synthétisés. Les événements sont reconstitués et révèlent l'histoire d'une nation, ses us et coutumes, et le plus souvent la vie d'un individu. L'étude biographique est aujourd'hui le plus court chemin pour circonscrire une histoire. L'histoire d'un individu s'envisage en tant que corps pris dans les méandres d'un devenir historique pour être soumis à l'espace public en tant qu'objet d'étude. L'attrait pour le sujet individuel est source d'un athéisme affirmé, il réduit les conceptions abstraites, transcendantes et absolues de l'existence au parcours et à l'effort d'un individu.

# WORK IS PAINT ART IS SALE

La science promet le progrès, la connaissance et le bonheur pour tous. Reste que la croyance religieuse est la plus forte. La mort de Dieu est vécue comme une impossibilité. La science ne produit pas le bonheur sur commande ; le savoir n'est pas inné et nécessite un contexte adéquat, en outre, confortable ; même l'ignorance est susceptible d'être la source de créations ou d'inspirations... La naissance du sujet individuel, petite monade participant à l'harmonie sociale et reliée au monde grâce à la puissance de ses actes, pose un problème inversement proportionnel à sa libre existence. Le sujet moderne, libre et clos sur lui-même est soumis à la figure du nombre, à sa dissolution dans la masse, à la perte du sens, au manque, au creux, au néant, au désir de reconnaissance. En définitive, l'homme ne peut saisir le réel sans imposer sa puissance destructrice et hiérarchique. Le sujet ne cède pas à la dissolution consciente de ses désirs, même s'il les nie, ainsi que de ses croyances, même si la science les rend caduques.

La technique, la raison et la science semblent plus saines, et d'ailleurs plus ancrées dans la vie quotidienne que toutes les religions réunies. Les produits effectifs de la raison destinent logiquement les religions soit à l'évolution, c'est-à-dire à leur disparition ; soit à la régression, c'est-à-dire à l'instauration de régimes politiques adéquats aux dogmes des pensées religieuses, par définition archaïques ; soit à un moyen terme, la reconnaissance globale des liens immanents et non transcendants qui animent l'humanité. On ne peut cependant éradiquer la croyance, car la croyance est cette faculté qui permet à l'imaginaire de projeter un « à venir » à nos plus intimes fantasmes comme à nos stratégies les plus caustiques. C'est aussi ce qui fonde la confiance entre deux individus, qui instruit les conditions d'expérience de l'altérité. Réorienter le point de vue sous la forme de « petites croyances » est à moyen terme une manière de « panser » le déficit : une vision politique d'envergure, un projet social effectif et cohérent ; une éducation laïque à la hauteur ; des bouquets de chaînes de télévisions ; des radios d'informations... Balancé entre le désir de croire et la volonté de se taire, le « sujet-nous » participant à l'ascension politique et religieuse des plus volontaires passe alternativement au « sujet-je » soumis aux aléas de la sélection et de la réussite sociale.

#### Fragments 2

Plusieurs données sont susceptibles d'expliquer le passage d'un *art du récit* à un *art sans histoire*. Durant la Réforme Protestante, le rejet du sujet catholique pousse les artistes à la peinture de genre. En second lieu, le rejet des canons et des codes picturaux fixés par l'académie des beaux-arts (les restes structurant le sujet de la peinture) se voient relayés par la notion de « peinture elle-même » (pour, sur et avec elle-même). Enfin, l'innovation technique comme l'évolution du sujet individuel finissent de projeter l'artiste dans un monde régi par les lois rationnelles et les phénomènes logiques. L'artiste n'est plus qu'un point de vue dans le monde des images. En tant que point de vue, il porte et assume le fait d'être une entité impersonnelle, une image de marque ; en tant qu'entrepreneur, il joue naturellement un rôle moins suspect et plus adapté au marché.

Qu'est-ce que le sujet de la peinture ? En premier lieu, le sujet n'est pas le genre. Le genre n'est autre que le portrait, le paysage, la nature morte, le nu... Le sujet inscrit l'œuvre peinte dans un récit — qui d'ailleurs peut faire partie d'un genre pictural. Le sujet de la peinture est une histoire : Le Couronnement de Napoléon par David, une descente de croix par Rubens, Le Jugement de Paris par Watteau, la Bataille de Trafalgar par Pocock. Le récit biblique, mythique ou historique est intégré à l'image. Il y a la création d'un récit. *A priori*, ce n'est pas le cas d'un paysage, d'un portrait ou d'une nature morte se donnant à voir comme tels. Bien que l'œil circule à la surface de la toile afin de relier les différents éléments qui la composent, la

peinture de genre n'offre pas de récit ou de prétexte, elle se réfère légitimement à des visées esthétiques qui, certes, induisent une histoire : mais dans ce cas, le récit s'apprécie telle une description annexe, on juge et jauge les avancées ou les partis pris techniques, les compositions, les styles, les contextes sociologiques, les climats politiques...

La réflexion esthétique G.W.F. Hegel sur la Peinture hollandaise éclaire cette affirmation. Au XVIe siècle, la résistance de Guillaume d'Orange contre l'envahisseur espagnol marque un changement progressif du choix des sujets picturaux. Les peintres hollandais excluent les schémas catholiques et se tournent vers la peinture de genre. Ce choix aboutit au rejet progressif des mythes gréco-romains ou encore de la vie du Christ. Les peintres hollandais optent pour une description de la vie contemporaine sous la forme de paysages, de natures mortes, de portraits, et enfin, d'intérieurs domestiques relatant la vie quotidienne. Hegel nous parle de « l'instantanéité du geste » s'inscrivant sur toute la surface du tableau, de scènes décrivant la puissance du réel comme un signe universel. Le fait qu'un « instant » remplisse la surface du tableau est fondamental. Car nous passons du stade du récit pictural (étalonné en rapport à une perspective, un point de vue — en l'occurrence celui de Dieu, à une hiérarchie des hommes et des symboles) au stade de l'image (du fragment, d'un instant pris dans une succession d'instant, de surfaces empilées, de premiers ou de seconds plans). La conception de l'espace et du temps évolue forcément vers des enjeux plus discursifs et plus abstraits : l'esthétique.

Désormais, les sujets tels que les couronnements des rois ou les mariages des princes sont couverts par l'animateur vedette de la chaîne de télévision nationale. Les mythes gréco-romains comme l'Histoire des civilisations sont investis par le cinéma narratif. L'ensemble des guerres, des attentats et des meurtres sont pris en charge par la presse et le documentaire. Enfin, la bonne morale religieuse structure l'ensemble des téléfilms et des séries B. Tant le rejet des sujets bibliques que l'affirmation du sujet individuel participent à la mort du sujet de la peinture — c'est ainsi qu'il est nécessaire de saisir le message de Hegel : l'art ne nous fait plus plier les genoux. Reste que les ruptures ne sont pas si tranchées et calées dans le cours des manifestations historiques ; le dernier exemple qui soit à la hauteur d'une manifestation universelle et respectant toutes les dimensions d'un Chef d'œuvre classique chrétien pourrait être le « Guernica » de Picasso.

Du côté catholique, le peintre/artisan accompagnant le mouvement des Lumières abandonne progressivement les canons académiques. Ayant un certain goût pour la paupérisation comme pour les fêtes galantes, et supposant qu'il fut informé des joies et des prémisses toutes spirituelles du libertinage, Jean-Antoine Watteau semble susceptible d'être à l'origine d'une peinture libre et sans complexe. Participant aux cycles des ruptures, cet élan n'est ni clair ni définitif. Il concourt néanmoins à repérer les débuts d'un art désacralisé.

Si l'art moderne a eu pour finalité de désacraliser les canons académiques tout comme les récits chrétiens, il apparaît qu'un art aussi funeste ne put faire l'économie d'incorporer par la suite les principes de la désubjection. Si le moderne nie radicalement et consciemment l'œuvre en tant qu'objet de culte (objet de transe ; relais d'une incarnation) ; ou encore béance, fente ou passage vers un au-delà) il est logique pour un contemporain de poursuivre le mouvement et de nier un « objet » incarnant tout ou partie une subjectivité affectée — en dehors des effets que le médium ou que le discours produit par lui-même. Dans ce cadre, il n'y a plus qu'un pas à franchir pour que l'œuvre contemporaine devienne l'objet d'un échange à la hauteur d'un produit de consommation. Certes plus éthéré