



# INDIAN SUMMER SARAH BRAMAN INSERT ARI MARCOPOULOS

17 septembre - 19 décembre 2010

LE CONFORT  
MODERNE

105, RUE DU PONT-NEUF, 86000 POITIERS — 05 49 45 09 08 — WWW.CONFORT-MODERNE.FR

Astérides<sup>19</sup>

## L'EXPOSITION EXPOSÉE

Neven Allanic, Jérôme Alleva et Nicolas Muller, Guillaume Aubry, Davide Bertocchi et Samon Takahashi, Sammy Engramer, Andrea Fraser, Julien Nédélec, Aurélien Mole et Julien Tiberi, Chloé Quenum, Vlad et Alina Turco

Exposition du 11 septembre au 16 octobre 2010  
Vernissage le vendredi 10 septembre 2010 à partir de 18h

### Ouverture

Du 11 au 19 septembre tous les jours de 15h à 19h, nocturne le jeudi 16 jusqu'à 22h.  
Viste accompagnée tous les jours à 18h.

Du 19 septembre au 16 octobre du mardi au samedi de 15h à 19h, nocturne les jeudis jusqu'à 22h.  
Viste accompagnée les mercredis à 15h, les jeudis et samedis à 18h.

### Entrée libre

Galerie de la Friche la Belle de Mai  
La Tour, 2<sup>ème</sup> étage  
41 rue Jobin 13003 Marseille  
T. 04 95 04 95 01  
www.asterides.org

Avec le soutien du Conseil Régional PACA, de la Ville de Marseille, du Conseil Général 13, de la DRAC PACA et le concours de la Friche la Belle de Mai, en partenariat avec la Fondation d'entreprise Ricard.

## MONOLITHES OU L'ARCHITECTURE EN SUSPENS (1950-2010) *Artistes et Architectes du FRAC Centre*

Raimund Abraham, Paul Andreu, Architecture Príncipe, André Bloc, Frédéric Bonel, Andrea Branzi, Chanéac, dECOL, DOGMA, David Georges Emmerich, Günter Günschel, Hans Hollein, Jona, Jan Kuylenstierna, Aglaja Komrad, Ugo La Pietra, Claude Parent, Gianni Pettena, Walter Pichler, Charles Simonds, Superstudio, Ferre Székely, Mario Di Teana  
Artiste invité : Vincent Moujer

EXPOSITION DU 18 SEPTEMBRE 2010  
AU 30 JANVIER 2011  
FRAC CENTRE, 12 RUE DE LA TOUR NEUVE  
F-45000 ORLÉANS

- Du lundi au vendredi, de 10h à 19h et de 19h à 18h.  
Les week-ends et jours fériés, de 14h à 18h.
- Fermeture exceptionnelle : 25 décembre et 1<sup>er</sup> janvier.
- Visites commentées en semaine sur réservation, les samedis et dimanches à 16h.
- Entrée libre.

RENSEIGNEMENTS FRAC CENTRE  
T 02 38 62 52 00  
WWW.FRAC-CENTRE.FR



Centre Pompidou  
68 Avenue A, 1972 — Collection FRAC Centre

# L A U R A I O

O C T O B R E 2 0 1 0 M A R S 2 0 1 1

Par ordre d'apparition :

Lieu — SILVANA REGGIARDO

Isotopies et biotopes, lieux de pouvoir

SIMON LEMOINE

Autour des vestiges de l'architecture moderniste

SANDRA EMONET & MAUD VAREILLAUD-BOUZZINE,

entretien réalisé par FREDERIC HERBIN

Knot — JÉRÔME ALLAVENA

Shakespeare to peer — BERNARD STIEGLER,

entretien réalisé par ÉRIC FOUCAULT

Lapsus Ex Machina — JEAN-MICHEL VALTAT

Les Mots Manquent... — ISABELLE LARTAULT

Ögla — SAMMY ENGRAMER

Enfin du Rock ! — RUBIN STEINER,

entretien réalisé par SAMMY ENGRAMER

De l'analogique en art et en musique en particulier

ANTOINE BOURGOUGNON & GHISLAIN LAUVERJAT

Pain, Vin et Space Opera — JÉRÔME DIACRE

Houdini — LE GENTIL GARÇON

Du doigté — ERWAN VENN

L'art des conséquences, la décision politique

DAVID GÉ BARTOLI & SOPHIE GOSSELIN

L'événement d'une Démocratie

IVANA KOMANICKA

Lake of the Bodies: The French Kiss for the City

JEAN-PAUL LABRO

L'Axe de la Vengeance — ALEXIS CAILLETON,

(collage) EMMANUELLE AUGEREAU

AGENDA

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

David Guignebert, Ghislain Lauverjat

Coordination : Sammy Engramer

Graphisme et typographie titre : Matthieu Loublier

Agenda : Diego Movilla

Correction : Marjolaine Gillette /

correction.gillette@gmail.com

Administration, publicité :

Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours,

lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 - 52 pages - 2500 exemplaires

Abonnement annuel et adhésion 16 €

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours,

de la Région Centre et de la DRAC Centre.

## LE SOUFFLE DU BLOCUS

La description journalistique des phénomènes sociopolitiques a subi une modification profonde dont la crise économique a accéléré le mouvement. Si l'échec des experts conduit à plus de prudence, les précautions sont plus rhétoriques qu'épistémologiques. Il s'agit toujours de revenir sur des « rôles » et d'analyser des « jeux ». Les voix et les gestes des « acteurs » sont traduits et expliqués comme les ressorts d'une « mise en scène ». Ainsi révèle-t-on les intentions cachées, l'envers du décor, les coulisses pour donner du sens à ce qui se manifeste... Tout est devenu dramaturgie et théâtralité. Tout le lexique du spectacle a inondé les commentaires et les interprétations du réel. Le réel s'est donc plus que jamais éloigné dans une représentation. Il ne s'agit cependant pas d'une nouveauté. Mais ce qui est à remarquer, c'est la violence d'un certain retour au réel. Ce besoin de violence s'exprime notamment lorsque le théâtre lui-même cherche une autre voix et une autre logique des corps. Plus direct, moins simulé, le jeu impose une mise en danger physique du corps des acteurs. Angelica Liddell nous a coupé le souffle à Avignon. Depuis un certain nombre d'années Romeo Castellucci, Alain Buffard et Boris Charmatz s'engagent déjà dans cette voie. Une violence réelle surgit de façon plus marquée à mesure que la violence symbolique obstrue et bloque les possibilités de vie. Ainsi, des événements interviennent comme à Nantes il y a quelques mois. L'irruption du réel n'est jamais, par définition, prévisible. Sens et langage sont alors d'autant moins traduisibles qu'ils surgissent dans et contre une structure fortement orthonormée. À l'intérieur du commerce des regards et des désirs, la langue et les corps construisent de nouvelles modalités d'expression inaudibles dans un premier temps mais qu'une attention soutenue peut, malgré la force du courant, percevoir et saisir. De diverses façons, Laura 10 scrute de nouvelles expressions de désirs et prépare une écoute renouvelée des souffles courts.

### JEROME DIACRE

Couverture :

Les Super-Héros de l'Infini (John D. B.)

JULIEN NÉDÉLEC

peinture aérosol sur impression offset, 80 x 60 cm. 2010



SILVANA REGGIARDO, *Lieu*, 70cm X 100, photographie couleur, 2010.

## LE POUVOIR DISCIPLINAIRE DANS LE POUVOIR PSYCHIATRIQUE

Réutilisons le concept, donné par Foucault dans *Le Pouvoir psychiatrique*<sup>1</sup>, d'*isotopie*<sup>2</sup>. Voyons d'abord dans quel cadre Foucault utilise ce terme, puis quelle définition il lui donne. Réfléchissons également à partir d'un autre concept, tiré cette fois de la biologie, de *biotope*. À l'aide de ces deux termes, composés du même mot grec *topos* (lieu), nous allons tenter de montrer succinctement, en partant du travail de Foucault, que les lieux dans lesquels nous évoluons n'ont rien de neutre vis-à-vis de nous. Les lieux que nous fréquentons nous semblent, bien souvent, organisés de façon contingente et aléatoire, or ce n'est pas le cas. Insensiblement les *topos* artificiels conduisent nos conduites régulières, et distribuent les identités possibles.

Le pouvoir disciplinaire, chez Foucault, est une saisie « du corps, des gestes, du temps, du comportement de l'individu<sup>3</sup> ». Nécessitant « une procédure de contrôle continu », il « regarde vers l'avenir, vers le moment où ça marchera tout seul et où la surveillance pourra ne plus être que virtuelle, où la discipline, par conséquent, sera devenue habitude<sup>4</sup> ». La prise sur les corps est assurée par « l'exercice corporel », « dressage du corps », « selon une échelle graduée<sup>5</sup> », permettant la progression attendue. L'individu, toujours visible dans le panoptique, est également pris dans un « réseau d'écriture qui va, d'une part, coder tout son comportement, en fonction d'un certain nombre de notations déterminées à l'avance, et puis le schématiser et, finalement,

## L'ISOTOPIE POUR FOUCAULT

Pour Foucault, « les dispositifs disciplinaires sont isotopiques ou, du moins, tendent à isotopie ». Il ajoute : « Dans un dispositif disciplinaire, chaque élément a sa place bien déterminée; il y a ses éléments subordonnés, il y a ses éléments surordonnés. Les grades dans l'armée ou encore à l'école, la distinction très nette entre les différentes classes d'âges, dans les différentes classes d'âges entre les rangs de chacun [selon les résultats scolaires], tout ceci, qui a été acquis au XVIII<sup>e</sup> siècle, est un superbe exemple de cette isotopie<sup>9</sup> ».

L'isotopie va permettre deux choses : le passage d'un *topos* à l'autre se fait « par un mouvement réglé qui va être celui de l'examen, du concours, de l'ancienneté, etc.<sup>10</sup> », et les différents systèmes disciplinaires (armée, école, etc.)

# ISOTOPIES ET BIOTOPES,

## L I E U X D E P O U V O I R

le transmettre en un point de centralisation qui va définir son aptitude ou son inaptitude<sup>6</sup> ». Enfin, le pouvoir disciplinaire, par le panoptisme, « implique une action punitive et continue sur les virtualités de comportement qui projette derrière le corps lui-même quelque chose comme une psyché<sup>7</sup> ». Pour Foucault, nous vivons encore actuellement dans une société disciplinaire. Il ne se borne pas à décrire une situation passée (autour de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), mais, bien plutôt, il associe explicitement ses recherches sur le pouvoir disciplinaire à notre présent : « Nous vivons dans le panoptisme généralisé par le fait même que nous vivons à l'intérieur d'un système disciplinaire<sup>8</sup> ». Le pouvoir disciplinaire, qui existait déjà avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'est étendu à l'asile, à l'hôpital, à la prison, à l'école, à l'atelier, à la caserne.

seront compatibles entre eux, puisqu'ils procèdent de la même forme générale. Il y a, pourrait-on dire, homogénéité des systèmes disciplinaires, dans lesquels la circulation est codifiée et régulée. Foucault insiste, enfin, sur un point que nous ne développerons pas : « Enfin, isotopique veut dire surtout autre chose; c'est que dans le système disciplinaire le principe de distribution et de classement de tous les éléments implique nécessairement quelque chose comme un résidu; c'est-à-dire qu'il y a toujours quelque chose comme «l'inclassable»<sup>11</sup> ». Le classement généralisé qui sera mis en place autour de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle va faire apparaître des individus qui lui échappent : le déserteur, le débile mental, le groupe des délinquants et le malade mental.

## REPRISE DU CONCEPT D'ISOTOPIE

Partant du contexte dans lequel Foucault utilise le mot d'« isotopie », et nous référant à ses racines grecques (« égal » et « lieu »), il nous semble fondé de proposer la définition suivante de l'isotopie : elle est une place à la fois immatérielle et matérielle, occupée par un individu dont on attend une conduite particulière. Donnons comme exemple une caisse de supermarché, qui n'a rien d'un lieu singulier, qui est occupée par un individu reconnu comme étant un caissier de supermarché. Le lieu est physiquement standard (égal aux autres caisses), et conventionnellement standard (la fonction de caissier est égale d'une caisse à l'autre). Et l'activité attendue est, elle-même, standard (disons, par exemple, des objectifs minimaux de productivité). La caisse de supermarché est isotopique, parce qu'elle est déclinée en mille exemplaires, occupée par mille individus qui auront la même fonction exigée, et parce qu'elle a toujours tels effets (ici, économiques). Bien sûr, l'isotopie parfaite n'existe pas, mais l'on pourra tendre vers elle. La place, l'isotopie que l'on occupe, est relative à d'autres isotopies. Elle s'inscrit dans une hiérarchie, nous dit Foucault.

Quel individu fréquente les isotopies ? Notre société obéit à un modèle classificateur issu du savoir. Ne sommes-nous pas tous pris dans des rangs ? Des rangs qu'il nous faut tenir, ou gagner ? Il ne faut pas redoubler une classe, rater son examen, être subalterne, perdre son emploi, etc., sinon, pour qui passerait-on ? L'identité est en jeu dans les classifications. Et Foucault, en montrant que les isotopies ont une histoire, que leur développement, leur précision, leur homogénéité n'ont pas toujours été tels, révèle que l'existence des isotopies, telles que nous les connaissons, est récente et contingente. Contingente parce que leur corrélat est la discipline généralisée : c'est en bonne part parce que l'on a cherché à modifier des conduites (on augmente la productivité, on fait naître des aptitudes attendues, etc.), que l'on a mis en place des isotopies. Et ces isotopies sont à présent autant de lieux précis d'identité (un élève en terminale S, un officier de marine, un directeur adjoint, etc.). La mise en place d'isotopies va faire naître toute une série d'attributs possibles pour un sujet. Un sujet qui ne pourra d'ailleurs pas leur échapper, puisque tout rapport à la société impliquera une inscription en leur sein. Je suis soit homme soit femme, soit majeur soit mineur, avec ou sans papier, etc. L'isotopie s'impose à moi. Je ne puis refuser l'être qu'on me donne, et sortir de la matrice d'intelligibilité<sup>12</sup>

(souvent binaire) qui prévaut dans le monde dans lequel je nais. Ou plutôt je le puis en droit, mais le puis-je en fait ? La société isotopique est minutieusement compartimentée, découpée en cellules. Les cellules sont standard, précisément définies et homogènes. La mise en cellule des individus permet leur gestion économique. Une gestion de masse. La formalisation générale donne des identités précises, mais elle donne les mêmes à de nombreuses personnes. Un quadrillage minutieux va identifier précisément ma position, tout en me forçant à habiter, bon gré mal gré, certaines cellules (ne suis-je pas ce demandeur d'emploi, indemnisé, diplômé de niveau III ?). La compartimentation ne laisse pas de flou, d'entre-deux, d'indéterminé. Elle est tributaire du principe logique de non-contradiction, qui, en posant que deux propositions contradictoires ne peuvent être toutes deux vraies en même temps, induit dans le monde, comme imperceptiblement, deux autres principes au moins : un principe d'« étanchéité » totale entre des énoncés contradictoires, et un principe de persistance dans la contradiction. Ainsi un cadre rigide et corsetant est mis en place, qui ne laisse pas toujours place au changement, au devenir, au suspens. Traversant une frontière menant vers la France, je ne puis être « un peu Français », ou « Français de temps en temps ». La compartimentation isotopique *impose* l'identité (dans ce contexte, je ne puis être *autre chose* que Français ou non-Français. Je ne puis me présenter, ou être reconnu, autrement qu'en ces termes. Et il y a persistance de l'identité isotopique, puisque je suis Français, ou non, « jusqu'à nouvel ordre »). Qu'en est-il de ces identités incontestables en fait, qui sont persistantes et tranchées ? Comment vit-on avec ? Avec des uniformes difficiles, voire impossibles, à ôter ? Avec des attributs que l'on ne peut pas ne pas endosser ? Des attributs standards qui, de ce fait, nous rendent distinctement mêmes, ou différents, vis-à-vis de tant d'autres ? L'égalité de l'isotopie vient à la fois dire du même et de l'altérité.

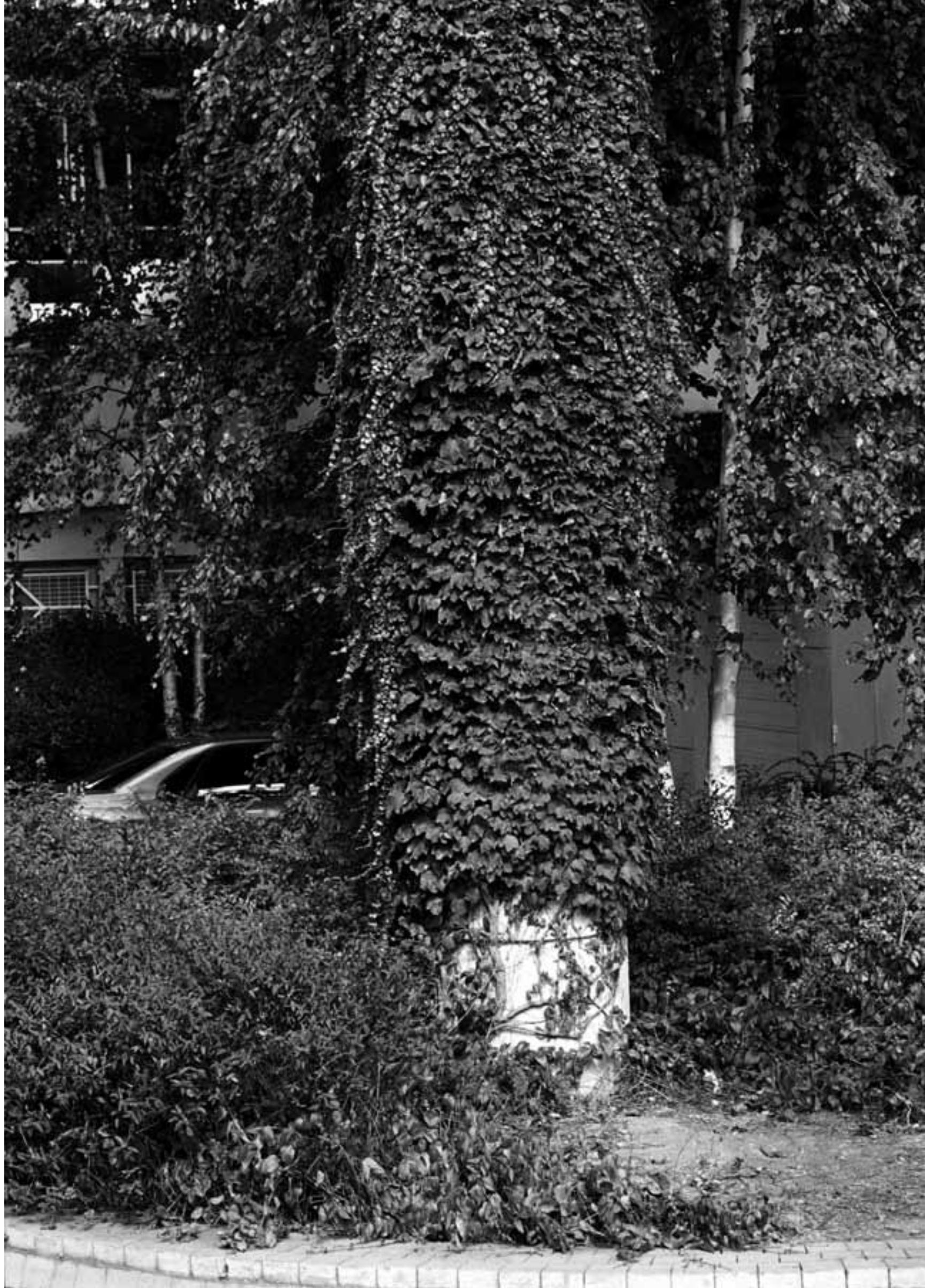
## UN SUJET EN DEVENIR, DANS UNE ISOTOPIE

L'isotopie ne fait pas que me marquer du dehors, si je me prête à son jeu elle va me faire changer. Suivre une scolarité, une formation, un entraînement, un traitement, etc., tout cela ne fera pas que « conduire ma conduite », cela me rendra autre (savant et diplômé, habile et habilité, aguerri, sain, etc.). Ainsi une circulation est régulée dans les isotopies, et pour accéder à tel *topos*, il faudra avoir

fréquenté précédemment telle suite particulière d'isotopies. Régulièrement, il y a des déplacements codifiés dans les isotopies. On fractionne des groupes d'individus, souvent déjà dans une isotopie (les agrégatifs, les demandeurs d'asile) en plusieurs sous-groupes. Un sous-groupe sera admis dans une isotopie attendue (un emploi, une classe supérieure), un autre sous-groupe sera autorisé à rester dans l'isotopie (le redoublant), un dernier sous-groupe devra quitter l'isotopie pour une autre (l'expulsé, le congédié). On régule les passages d'un *topos* à un autre, selon une politique particulière. L'individu que l'on épingle, donc, à une identité strictement bornée et fixe, est également éventuellement *formé*, c'est-à-dire rendu apte à intégrer telle isotopie. On a là un double rapport du dispositif à l'individu, un rapport qui fixe, et un rapport qui modifie. L'individu est façonné, *déplacé* pourrait-on dire. Déplacé vis-à-vis de lui-même (on l'oriente vers telle « voie », on lui propose de « se reclasser »), et déplacé d'une isotopie à une autre (de l'école à l'entreprise, ou d'un « secteur » à un autre, plus « porteur »). En fait, si les isotopies sont fixes, les sujets eux-mêmes sont *conduits*, c'est-à-dire canalisés, c'est-à-dire encore accompagnés.

## LE BIOTOPE

Essayons de reprendre un autre mot, proche de l'isotopie, celui de « biotope ». Si l'isotopie est un *topos* artificiel égal à d'autres, disons que le biotope est un *topos* artificiel ou naturel, qui sera le *milieu* corrélatif du sujet qui le fréquente. Chez l'animal, le biotope, selon les biologistes, est un milieu nécessaire à une communauté animale et végétale; il est un milieu, dans le sens d'un environnement ayant une influence sur les vivants s'y trouvant. Utilisons le mot de « biotope » chez l'homme, non pas dans le sens d'un élément naturel, mais dans un sens qui nous intéresse particulièrement : dans le sens d'un élément artificiel, dans le sens d'un dispositif. En disant que le dispositif est un biotope, nous souhaitons insister sur son côté contingent (changer de biotope, ce sera changer de vie), et insister également sur le fait qu'il y a bien une corrélation très étroite entre sujets et dispositifs. Nous avons déjà dit que pour nous il ne saurait être question de déterminisme, comme un biologiste pourrait en voir un entre un milieu (océan, désert, montagne, espace, etc.) et un être vivant s'y trouvant intimement lié. Mais nous souhaitons demander, à présent, si l'action du dispositif ne serait pas plus importante qu'on ne l'imagine au premier regard, et demander en quoi le dispositif comme biotope



pourrait être non pas neutre, comme on le voit à l'habitude, mais bel et bien influent comme peut l'être un biotope naturel, c'est-à-dire de manière tout à la fois diffuse et invisible, et pourtant décisive. L'utilisation du mot « biotope » va permettre, enfin, de mieux saisir comment un milieu peut être colonisé, agencé, modifié, dans le but de profiter des effets de certaines conduites régulières. On installe un panneau publicitaire sur une route très fréquentée. On agence un supermarché de façon à ce que le circuit du client soit le plus long possible. On rend une salle de pause inconfortable pour en limiter le temps d'utilisation (exiguïté, luminosité, niveau sonore, murs vitrés, etc.). Sans statuer sur l'origine des comportements réguliers chez l'homme (est-il régulier par nature, ou par culture ?), nous pouvons à bon droit constater ces régularités; c'est autour d'elles que le biotope sera agencé, pour en tirer profit bien souvent.

Suivons Foucault, un instant, lorsqu'il relève que le pouvoir disciplinaire va s'appliquer avec précision au *corps physique* de l'homme. Foucault utilise une expression particulière pour dire ce corps, celle de « singularité somatique<sup>13</sup> »<sup>14</sup>. Reprenons cela, pour l'articuler sur notre propos. Le biotope, comme dispositif, prend appui sur les corps (physiques), comme singularités somatiques. Le fait que je sois incarné va permettre au pouvoir d'avoir de multiples prises sur moi. Foucault le montre en détail dans *Surveiller et punir* : le pouvoir me maîtrise via un aménagement de l'espace, du temps et de la visibilité. Dans le biotope de la ville, par exemple, dont on ne voit pas ordinairement les points d'application du pouvoir, tant ils sont diffus, et tant l'observateur pense lui-même depuis longtemps *depuis* ce milieu, on peut retrouver, pourtant, en accumulant des détails – et en les considérant dans le temps, la répétition et la multiplicité – des caractéristiques d'un biotope particulier. Ainsi l'aménagement spatial va causer une fluidification des flux (piétons, véhicules, transports en commun, vélos, taxis; mais aussi : marchandises, eau, eaux usées, déchets, etc.), par des voies réservées, des doubles voies, des trottoirs, des sens uniques, des bornes, des lieux de stationnement, etc. Les flux sont également conduits, voire accélérés ou ralentis (passage par une zone commerciale, passage par une voie rapide extérieure, ralentissement par dos-d'âne, etc.). L'aménagement spatial c'est aussi, par exemple, pour le piéton, tout simplement un sol rendu plat, qui ne glisse pas, qui ne soit ni brûlant ni salissant, qui soit résistant et qui ne

renvoie pas trop la lumière. Un sol auquel on ne prête plus guère attention. Ainsi l'aménagement des temps pourra lui aussi avoir pour effet la maîtrise des flux (feux de signalisation dont les cycles sont optimisés, temps de stationnement limités pendant les heures de pointes et pendant certains jours de la semaine, stationnement interdit certains jours, horaires variables des transports en commun, modulation des horaires d'ouverture des lieux fréquentés, etc.). Ainsi, enfin, l'aménagement panoptique va permettre également à la ville de me conduire. Caméras de surveillance, éclairage public, patrouilles mobiles aléatoires des forces de l'ordre (qui observent) et radars automobile automatisés, seront suffisamment présents pour qu'à la fois je sache toujours immédiatement que je pourrais être vu (je me dois donc d'éviter tout écart de conduite), mais aussi pour qu'à la fois je sache qu'autrui pourra l'être aussi (ainsi je peux me sentir « en sécurité »). Le dispositif de la ville, comme tout dispositif contemporain assujettissant, profite de l'inscription de mon corps dans la matérialité et ses lois physiques, pour, imperceptiblement, insensiblement, me conduire, m'accompagner, me faire faire. Ainsi mes occupations, ne sont-elles pas tout à fait les miennes. Et ainsi, à plus grande échelle, on chasse les « gens du voyage », les pauvres et les vagabonds des centres-villes. Les dispositifs sont des biotopes, dans le sens où ils conditionnent largement nos vies. Ils les conditionnent non pas comme une cause détermine nécessairement un effet, mais ils conditionnent nos vies comme un milieu peut le faire vis-à-vis des être vivants qui l'habitent. Du fait de notre incarnation, de notre inscription dans la matérialité et ses lois physiques, un contrôle des biotopes permet un contrôle des individus ; contrôle d'autant plus efficace que le dispositif nous est usuellement invisible (une vue d'ensemble est coûteuse, s'épuise et s'enlise; il faut la reprendre sans cesse tant elle est composée de détails insignifiants). Bien sûr l'assujettissement n'est pas une domination, et une résistance est toujours possible (nous y reviendrons).

Nos comportements, bien souvent très prévisibles, pourront, par les biotopes standardisés (isotopiques) et colonisés (sans cesse finement aménagés), être habilement déviés, dissuadés ou encouragés, accélérés ou ralentis, provoqués ou inhibés, etc. Le pouvoir s'agrégeant sur les corps. N'est-il pas étonnant de remarquer comme nous sommes conduits, souvent sans même que nous nous en rendions compte, lorsque nous fréquentons des lieux qu'il nous est difficile d'éviter ? Les *topos* sont

des lieux privilégiés du pouvoir, ils n'ont l'air de rien, ils apparaissent contingents et passifs, et pourtant ils posent les termes des identités et canalisent les conduites. Nous nous demandons encore quel *sujet* s'y trouve inscrit, et au cœur de quelles stratégies générales ces *topos* se sont-ils peu à peu élaborés.

**SIMON LEMOINE**

simon.lemoine@univ-poitiers.fr

- 1 - Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique, Cours au Collège de France (1973-1974)*, Seuil/Gallimard, 2003, p.54.
- 2 - Le mot « isotopie » est composé des éléments grecs *isos* « égal » et *topos* « lieu ».
- 3 - *Ibid.*, p.48.
- 4 - *Ibid.*, p.49.
- 5 - *Ibid.*, p.50.
- 6 - *Ibid.*, p.52. Exemple de la condition de l'apprenti, selon un règlement d'école de 1737.
- 7 - *Ibid.*, p.54. Expliquons cette phrase importante, à rapprocher de la page 38 de *Surveiller et punir*, dont nous avons précédemment parlé : le dispositif de Pouvoir (Foucault utilise le mot « dispositif » dans *Le pouvoir psychiatrique*, notamment dans cette page) enserme les corps au plus près (par la visibilité ininterrompue et l'écriture minutieuse), il n'a pas besoin de punir violemment, puisque grâce à sa surveillance précise, il pourra arrêter toute mauvaise conduite au moment même où elle s'esquisse, voire même avant qu'elle ne s'esquisse (alors qu'elle n'est encore qu'une virtualité). En cela, une âme est supposée et donnée. Une âme est dite pour tous (ceux qui doivent obéir au règlement), chacun étant, par exemple, dans le contexte, potentiellement distrait ou perturbant. 8 *Ibid.*, p.81.
- 8 - *Ibid.*, p.81.
- 9 - *Ibid.*, p.54.
- 10 - *Ibid.*, p.54.
- 11 - *Ibid.*, p.55.
- 12 - L'expression « matrice d'intelligibilité » est de Judith Butler, *Trouble dans le genre (Gender Trouble)*, *Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/Poche, 1990, rééd. 2006, p.85.
- 13 - *Le Pouvoir psychiatrique, op. cit.*, p.46 et 57 notamment.
- 14 - Cette expression est intéressante car elle rend compte de la dimension physique du corps comme une des dimensions, pouvant être appréhendée, d'un homme. Cela apparaît particulièrement lorsque Foucault évoque (dans *Le Pouvoir psychiatrique*, p.47), comme il le fera dans *Surveiller et punir* (p.37) l'ouvrage de E. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi (Galimard 1989)*, pour souligner comme le roi est double : son corps ne meurt pas lorsque sa singularité somatique meurt, la monarchie persiste.

# AUTOUR DES VESTIGES

## DE L'ARCHITECTURE MODERNISTE :

---

Connue pour son engagement dans la transmission de l'art contemporain, notamment en tant que chargée de diffusion du Centre de création contemporaine de Tours pendant dix ans, Sandra Émonet entreprend depuis quelques années un travail sur le matériel sonore et sa capacité à générer une narration. Au sein de l'agence Small-Talk\*, fondée avec le compositeur Sébastien Rouiller, elle réalise des productions sonores sur mesure pour des institutions culturelles (cartes postales sonores, audioguides, promenades sensibles...). Celles-ci explorent les relations particulières que l'auditeur peut entretenir avec l'espace où il se trouve grâce aux sons. De manière plus expérimentale, elle s'engage également dans des recherches artistiques personnelles à l'instar du projet *Autopsie d'un lieu de vie\*\**, pour lequel elle a obtenu une bourse d'aide à l'écriture de la Société civile des auteurs multimedia. Ce projet au long cours empruntant aux ressorts du documentaire repose sur une année de résidences régulières dans la cité de la Rabière à Joué-les-Tours. Il tente de rendre compte, par le son et la parole, de la disparition d'un immeuble et de la transformation d'un quartier, suite aux aménagements pour l'arrivée du tramway.

\* [www.small-talk.fr](http://www.small-talk.fr)

\*\* [www.autopsielieudevie.net](http://www.autopsielieudevie.net)

Fraîchement diplômée de L'École supérieure des Beaux-Arts de Tours, Maud Vareillaud-Bouzzine développe actuellement un travail plastique qui questionne l'urbanisme et l'architecture des quartiers à forte densité de population. Elle a ainsi mené une véritable démarche de recherche et de documentation sur les bâtiments détruits lors des réaménagements des anciennes ZUP (zones à urbaniser en priorité) de Blois, aboutissant à des reconstitutions sous formes de maquettes des plans originels de ces ensembles architecturaux. Plus récemment, lors d'un voyage au Brésil, elle a eu l'occasion d'observer les mécaniques selon lesquelles les favelas de Rio de Janeiro se développent. Cette découverte a donné lieu, au cours d'une résidence dans un ancien octroi de la ville de Tours sur invitation de l'association Mode d'Emploi, à une tentative de reproduire, à l'échelle d'une pièce, les phénomènes de prolifération précaire et marginale de ces bidonvilles. À l'image de cette réalisation, en plus de données physiques importantes sur le tissu urbain et les bâtiments qui le parsèment, l'œuvre de Maud Vareillaud-Bouzzine cherche toujours à aborder la façon dont les habitants s'approprient le territoire où ils vivent.

**Frédéric Herbin** : Dans le précédent numéro de *Laura* (n°9, avril-septembre 2010) Nicolas Simarik était interviewé à propos de son travail effectué dans le quartier du Sanitas à Tours, nouvel exemple de son intérêt pour le contexte des quartiers dits « sensibles ». Bien que vos angles d'approches soient différents du sien, qu'est-ce qui vous a amené vous aussi à intéresser à ce contexte particulier ?

**Sandra Émonet** : Je ne peux pas dire que je m'intéresse à ce contexte. Je ne pense pas être à même de pouvoir l'identifier et encore moins de le comprendre. Ce qui m'a attirée dans le quartier de la Rabière à Joué-Lès-Tours, c'était avant tout la possibilité de résider dans un immeuble promis à la destruction. Beaucoup de gens projettent du sens sur les « quartiers sensibles », tandis que d'autres y vivent. Mon travail d'écoute, toujours en cours d'ailleurs, est peut-être juste l'occasion d'investir une maquette architecturale et un plan d'urbanisme qui se remodèlent perpétuellement pour gérer une masse d'habitants en voulant éviter qu'ils ne posent problème.

**Maud Vareillaud-Bouzzine** : Tout mon travail se base d'une façon ou d'une autre sur mon vécu et je n'arrive pas à parler de ce que je ne connais pas. À vrai dire, je ne suis pas arrivée à ce contexte, j'en faisais partie. C'est au contraire le recul par rapport à celui-ci qui m'intéresse, car il est finalement difficile à atteindre quand on y a un affect (entendons bien tous les sens du terme « sensible » dans « quartier »). On pourrait dire qu'à différents niveaux, dans plusieurs projets en cours, je questionne mon rapport ambigu au « quartier », dont je suis issue, mais c'est en fait un prétexte

ENTRETIEN AVEC SANDRA EMONET  
ET MAUD VAREILLAUD-BOUZZINE,  
REALISE PAR FREDERIC HERBIN

pour interroger ce territoire, et non seulement le rapport que je pourrais entretenir avec.

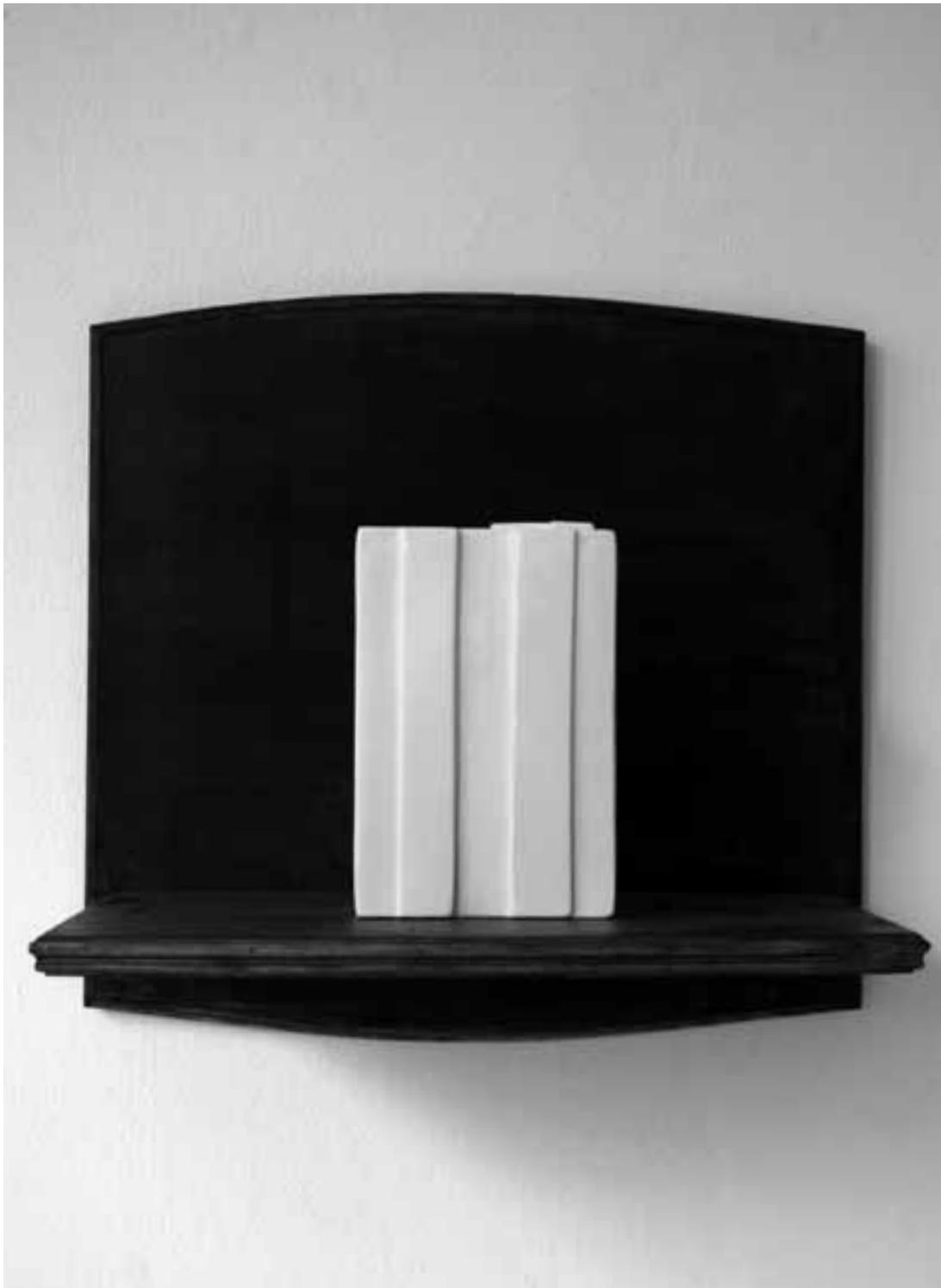
**FH** : Si vos relations à ce contexte sont différentes, je remarque que la question de l'habitat collectif et de l'architecture qu'il a généré dans ces quartiers est au centre de vos approches. D'ailleurs, ce cadre architectural habite la majeure partie des images - au sens large - qui sont véhiculées sur ces quartiers. Pourquoi revenir sur ces représentations aujourd'hui ?

**MV-B** : J'archive l'époque révolue d'une architecture utopiste qui s'est révélée inadéquate. Les « grands ensembles »

ont été construits par les administrateurs et urbanistes recyclés des colonies, lesquelles leur avaient servi de laboratoire d'essais à une architecture de contrôle. Paradoxalement, cet urbanisme nouveau a été défendu par des progressistes, en tant que symbole de la réalité ouvrière, ou selon la conception de Michel Foucault de l'habitat comme forme de discipline sociale. Poursuivis aveuglément jusque dans les années 80, il s'est avéré que ces espaces s'accommodent d'une situation géographiquement et symboliquement marginale. Les politiques et administrateurs acculés à cet échec doivent aujourd'hui se résoudre unanimement à « réparer cette bétise », finalement aujourd'hui hors de

contrôle. Il s'agit d'avoir une démarche de documentation de cette période de transition mélancolique, entre la peur de l'oubli et celle de l'inconnu à venir.

**SE** : Un « grand ensemble », un « quartier sensible »... un grand ensemble sensible ? Comme Maud, j'ai tendance à penser que les utopies architecturales et leurs désillusions semblent avoir fait place, dans ces mêmes « zones à urbaniser », à une forme de « cautérisation » paysagère. Ainsi, avec les travaux liés au futur tramway, les façades sont ravalées et le quartier « ouvert », quelques fois de force et souvent de manière un peu arbitraire, voire frivole. Une forme de jeu, avec des tentatives plus ou moins heureuses et toujours hasardeuses. Et si on mettait une place, un espace vert, quelques arbres, en en coupant d'autres pour ne pas gêner le balayage des caméras de surveillance.... On cherche à recadrer les circulations et les stations, mais aussi les points de vue. À l'origine, mon travail devait être simple : écouter et enregistrer un certain état des lieux, puis comparer cette photographie sonore avec la suivante, celle qui adviendra à l'issue des travaux de destruction et de construction en cours. Mais au cours de ce travail, toujours inachevé, j'ai eu la tentation de cerner les contours de ce « grand ensemble ». Progressivement, cette situation d'écoute est devenue opaque, embrouillée dans des fils de discours s'enchevêtrant au fur et à mesure. En voulant suivre des paroles tout à la fois autoritaires et vides, concernées par des objets différents dans le même espace, je me suis perdue. Je le suis encore. Et je ne sais toujours pas comment habiter là : avec, contre, ou malgré les autres ? J'ai aimé dormir là-bas en écoutant ce qui se passait sous les fenêtres, en tentant de le deviner. Maintenant que l'immeuble est fermé en vue de sa destruction (pour l'aménagement d'un espace vert « ouvrant » la perspective depuis la station de tramway) je n'ai plus d'endroit où me cacher. Je compte bien y retourner, mais sans savoir pourquoi ni comment. Plusieurs personnes m'ont demandé pourquoi je venais ici. Je voulais fabriquer des souvenirs, d'une manière volontaire et donc surtout artificielle. Ils cherchaient alors à m'aider, à me raconter leur quartier et la façon dont ils le pratiquaient. Mais les souvenirs glanés du quartier ressemblent à des fantasmes alimentant un certain folklore, celui « d'être d'ici », d'appartenir à une histoire commune particulière. Finalement, plus je suis restée, et moins j'ai compris où j'étais vraiment. Lorsque j'étais dans une cachette, ça avait plus de sens, mais maintenant que l'immeuble est muré, je ne sais plus où écouter, d'où écouter.



MAUD VAREILLAUD-BOUZZINE, « T4 / ZUP de Blois », porcelaine et bois, 2009.

**FH** : Généralement, on voit la destruction de ces immeubles comme une bonne chose, dans le domaine artistique ça se redouble même souvent d'une forme de critique sévère des utopies modernistes qu'on comprend aisément. Seulement, en vous voyant déplacer le questionnement toutes les deux sur l'après destruction, j'ai l'impression que cette critique est peut-être un peu trop univoque. Qu'est-ce qui se joue dans ces projets de « renouvellement urbain » qui vous intéresse ?

**SE** : Malgré tout, ce sont les petits arrangements et aménagements spontanés qui caractérisent un lieu de vie. Hors de la maquette, et quel que soit le degré de perfectionnement de celle-ci, les détournements sont les témoins de l'habitation à l'échelle un. Je crois que je suis curieuse de l'apparition de ces déplacements d'usage dans l'aménagement contemporain. Des habitudes existaient, installées dans les failles du grand ensemble. Dans ce que l'urbanisme propose pour endiguer les habitudes, celles-ci vont-elles ressurgir ? Et si oui, où et comment ? Il n'est plus proposé de projet frontal et massif, mais une série de modifications et d'ajustements de l'espace. En assistant à quelques réunions censées exposer les mutations programmées, j'ai été frappée à la fois par le bricolage et le moralisme sous-jacent à toute intervention dans l'espace public. Le temps des utopies est peut-être définitivement révolu, remplacé par un pragmatisme électoral, de l'amnésie et des bonnes intentions. Dans ce nouvel horizon insidieux qui semble indépassable, car sans contour précis, les individus et les groupes vont-ils être domestiqués ou créer une nouvelle forme de parasitage ? Finalement, mon projet d'écoute concerne les souvenirs et les habitudes. Ceux-ci sont pour moi des témoins de l'appréhension personnelle d'un espace anonyme mais non neutre, puisque par sa forme il prescrit ou proscriit certains usages plutôt que d'autres, selon l'air du temps. De nouvelles « lignes de désir » vont-elles apparaître ?

**MV-B** : Heinrich Zille disait « **il est aussi facile de tuer quelqu'un avec un logement qu'avec une hache** ». Nous avons le recul pour juger mais, contextuellement, les grands ensembles étaient une solution immédiate à un problème urgent de précarité. On justifie maintenant leur destruction pour leur statut de carcan d'une misère sociale dont ils n'ont été que le contenant. Comme l'évoque pertinemment Sandra, c'est de chaque faille créée par l'urbanisme et l'architecture qu'est née une réponse intuitive des habitants par réappropriation (brèche par laquelle

s'infiltrer l'affect) ; définissant et consolidant une communauté, qu'il faudrait maintenant diluer. La destruction des tours consiste à donner au problème une nouvelle forme qui va nécessiter pour ses habitants de retrouver une définition argumentée de carence sociale. Mon projet sur la ZUP de Blois est le point de départ d'une documentation connotée, c'est-à-dire que sous couvert d'un archivage méthodique, j'appuie ma volonté de perpétuer une trace sensible. Je commence à référencer les bâtiments des ZUP, cités et grands ensembles, qui ont, sont, ou vont être remplacés. Mais ils sont pour moi des bâtiments de l'histoire populaire française. Ma grand-mère avait dans son salon des reproductions des monuments parisiens qu'elle n'avait jamais vu. Je joue sur un déplacement du statut de valeur en utilisant la porcelaine pour retranscrire les maquettes de ces bâtiments détruits : c'est un bibelot d'étagère, mais c'est aussi de la porcelaine de limoges, c'est notre noble patrimoine !

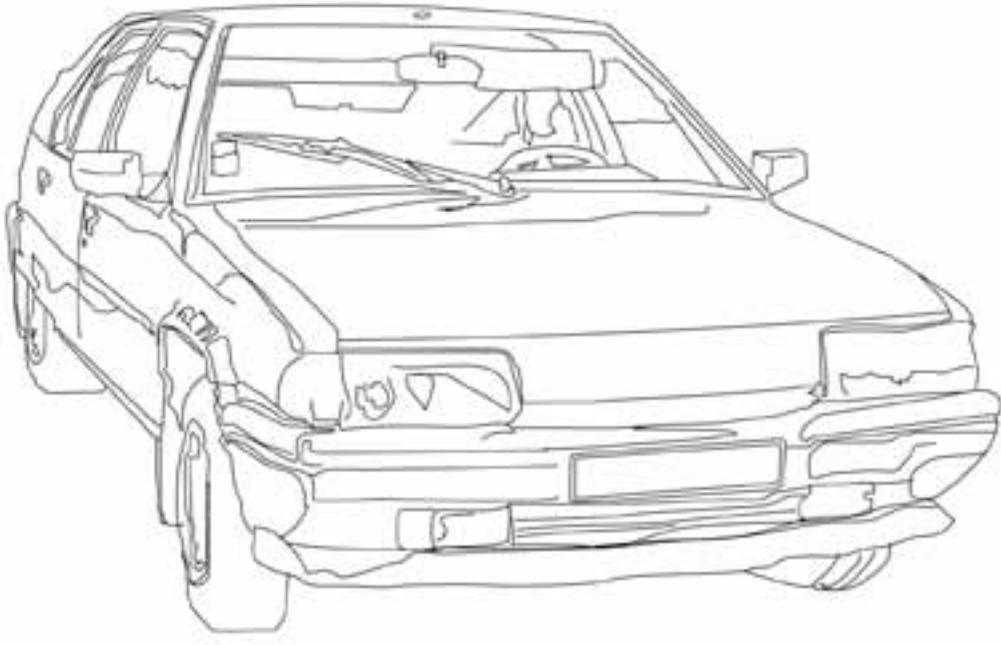
**FH** : Au final, c'est la question de la mémoire qui me semble être centrale dans vos approches. Cependant, à quelques exceptions près, on ne s'inquiète pas de la conservation des logements collectifs de banlieue et on ne se pose pas la question des communautés et des usages qui s'y sont constitués, si ce n'est pour les stigmatiser. Il en résulte évidemment une grande facilité à les effacer. Constituer ou reconstituer une mémoire de ces lieux permet-il une réparation ?

**SE** : Sans avoir vécu dans une ZUP, il se trouve que la plupart des endroits où j'ai habité jusqu'à présent, appartements ou maisons, ont été détruits dans le cadre de plans de rénovation urbaine, pour construire de nouvelles résidences. Il n'y a pas plus de conservations ni de souvenirs de ces endroits que de l'immeuble auquel je m'intéresse dans le compte à rebours de sa destruction. Que peut-il rester comme souvenirs d'un lieu d'habitation, si ce n'est nos propres souvenirs de moments vécus là ? J'ai choisi d'investir un lieu à cause de sa disparition prochaine, mais il glisse d'un état à un autre dans une sorte de zone intermédiaire qui n'en finit pas de durer. Par petites touches, les équipements, les rues et les habitations se conforment à un plan inconnu de ceux qui y vivent. Pour l'instant, c'est surtout l'omniprésence des travaux qui est notable. À peu près la moitié des habitants n'ont déménagé qu'en se déplaçant légèrement, quelques fois dans la même rue. Ces personnes sont restées et parties à la fois, à l'instar du quartier que l'on tente de « désenclaver » tout en l'identifiant à ses limites géographiques.

À quel point l'architecture conditionne-t-elle le « vivre ensemble » ? J'ai l'impression que cette question engendre une foule de bricolages et de tentatives paradoxales à l'échelle d'un quartier... comme ces espaces que l'on tente de rendre plus intimes tout en les truffant de caméras de surveillance ou que l'on souhaite rendre plus conviviaux tout en les rendant impraticables aux rassemblements. Dans ce jeu de construction géant, le bâti devient une boîte vide de sens aux repères précaires. Je suis en train de me décider à aller rencontrer les anciens locataires en leur faisant écouter des sons pris dans leur appartement vide. Je ne sais pas encore de quoi nous pourrions parler alors. Si j'ai tant attendu, c'est certainement que je voulais me fabriquer moi-même une forme de mémoire de cet endroit abandonné avant de la confronter à celle d'autrui. Mais peut-être faudra-t-il attendre encore ?

**MV-B** : Dans ma phase de recherche documentaire, j'ai été stupéfaite de l'incapacité des collectivités, propriétaires, gestionnaires ou entrepreneurs, investis dans le remodellement de la ZUP, à me fournir un plan, ou ne serait-ce qu'un document visuel des bâtiments détruits. Curieusement ça a été un encouragement à poursuivre ma démarche, appuyant mon intuition : rien n'est assumé, ni construction *a posteriori*, ni destruction, ni rien entre les deux. J'ai la conviction qu'un lieu de vie est un repère déterminant une part de la personne que l'on est, même quand on s'en affranchi. Et en même temps que ce lieu s'effrite, un peu de stabilité personnelle et de consubstantialité collective est perdue. Heureusement on s'adapte. Je suis marquée par le souvenir lointain d'une conversation dans un bus : un homme s'inquiétait de la disparition de la cité des Marguerites à Nanterre, parce qu'elle était la dernière cicatrice formelle du bidonville. Je ne peux nier que ce projet agit en tant que palliatif à une disparition, sans tomber dans le mélodrame. Pour l'instant je n'en suis qu'à une étape protozoaire de mon projet : c'est une tour sur une étagère. Cela nécessite du temps mais j'aspire à ce qu'il prenne du sens en s'étoffant. Secrètement, je visualise une installation plus aboutie, faisant glisser cette palabre politique vers une rhétorique poétique... silencieuse. Pour l'instant, je collecte les bases documentaires nécessaires à la réalisation, et c'est une véritable quête. Alors j'imagine être en train d'effectuer une investigation pré-archéologique, à propos d'une architecture qu'on qualifiera de vernaculaire quand les nouveaux ghettos caducs seront les lotissements !





# SHAKESPEARE- TOPEER

**Bernard Stiegler a pour projet d'écrire un ouvrage qui s'intitulerait *Le Temps des amateurs*. Il ne s'est pas fixé d'échéance quant à sa publication et accumule des textes depuis plusieurs années. Il a commencé à rendre publiques certaines réflexions sur ce sujet, notamment au travers d'articles parus dans la presse ou de conférences données en diverses occasions. Il s'agira d'une publication personnelle, mais cette étude s'appuie sur la collaboration de personnalités telles que Catherine Perret ou Alain Giffard, membres de l'association Ars Industrialis\*, dont Bernard Stiegler est le président.**

*\*Avec Ars Industrialis, Bernard Stiegler et ses camarades développent des outils numériques dans le cadre d'une économie de la contribution. Wikipedia a été un premier exemple de ce type d'outils qu'ils invitent à dépasser, mais continuent de défendre néanmoins. Cet entretien sera donc ponctué de notes de renvoi dont certaines s'appuient sur Wikipedia, d'autres sur le site d'Ars Industrialis (<http://arsindustrialis.org>).*

## LES ARTISTES SONT DES AMATEURS A PLEIN TEMPS

**Eric Foucault** : Depuis un certain temps, vous accumulez du matériel sur la figure de l'amateur, qui nourrira votre future publication. Néanmoins, vous avez déjà le titre de cet ouvrage, *Le Temps des amateurs*. Pour quelle(s) raison(s) ?

**Bernard Stiegler** : D'abord parce que je pense qu'il y a un « temps de l'amateur », un rapport au temps qu'ignore celui qui n'est pas amateur – et c'est un temps de l'amour, c'est-à-dire de la fidélité : amateur vient d'*amare*, aimer. Socrate pose d'ailleurs dans *Le Banquet* que le philosophe est avant tout un amateur : l'amateur de sagesse. Et dans *Ménon*, il dit que ce rapport à la sagesse est fondé sur « un autre temps ». L'amateur est prêt à donner beaucoup de temps à ce qui le passionne. Il est absolument disponible. Dans le contexte si spécifique et fatigué de notre époque, cela signifie que l'amateur est tout sauf un consommateur. L'amateur pratique

ce qu'il aime, ce qui veut dire qu'il le fréquente : par exemple, il est capable d'aller voir plusieurs fois le même spectacle. C'est ce que narre Proust dans *À la recherche du temps perdu* aussi bien à propos du théâtre que des œuvres plastiques (portraits des gérantes, peintures d'Elstir) ou que de la « petite musique de Vinteuil ». Il y a des films que j'ai vu vingt fois et plus. Il en va de même pour certains livres que je lis et relis inlassablement, par fragments ou intégralement. Quant aux artistes dont je suis et dont j'aime l'œuvre, c'est précisément leur trajectoire qui m'intéresse, la série que forme cette œuvre, et son inscription dans ce que j'appelle un circuit de transindividuation (ainsi par exemple ce qui relie Marcel Duchamp à Sophie Calle en passant par Joseph Beuys). L'amateur cultive un rapport au temps qui fonde un rapport à des œuvres. Même l'amant, qui est l'amateur le plus répandu qui soit, a un tel rapport – que l'on dit amoureux. Une histoire d'amour, c'est-à-dire d'amateur, est toujours l'histoire d'une altération par cet autre qu'est l'être aimé : œuvre, personne, discipline, pays, langue, etc. Celui que l'on aime, comme amant par exemple, est celui – ou celle – que l'on fréquente inlassablement et dont en quelque sorte le mystère s'épaissit dans cette fréquentation par laquelle on se trouve transformé, c'est-à-dire, aussi, individué (dans le langage de Simondon). Et s'il est vrai que les amateurs forment des communautés d'amateurs, et aiment à se rencontrer pour parler ensemble de ce qu'ils aiment, cette individuation psychique devient aussi une individuation collective à travers un processus de transindividuation – c'est cela qui constitue une époque, et dans ce processus, les tout premiers amateurs sont les artistes eux-mêmes. Un artiste « professionnel », c'est, tout comme un philosophe « professionnel », une contradiction dans les termes – et ceci est un problème propre à notre temps, où les « professionnels » se satisfont si

lamentablement du consumérisme qui les coupe des amateurs, par où ils perdent eux-mêmes leur amour des œuvres. Un objet aimé – œuvre, personne – s'idéalise. L'idéalisation est coextensive à l'amour – c'est-à-dire à la forme plénière du désir. En cela, l'objet de l'amateur et de l'aimant s'infinittise. C'est ainsi que l'art conduit à ce que Kant désigne non seulement comme étant le beau, mais aussi le sublime. Le passage de l'art au religieux – ou du religieux à l'art – passe aussi par là. Une œuvre est intrinsèquement inachevée, infinie, et renaît à chaque expérience du regard qui se pose sur elle – pour autant que le regard se pose sur elle, parce que mon œil peut fonctionner comme celui d'un poulpe : il peut voir qu'il y a du bleu et du rouge sans en être affecté. Il peut ne rien se passer : l'œuvre peut ne pas œuvrer. Et *la plupart du temps*, elle n'œuvre pas. La plupart du temps, quand je suis devant une œuvre théâtrale, plastique, littéraire, musicale, je n'entre pas – du moins pas d'emblée. Les œuvres sont comme d'Artagnan et Aramis : je les rencontre d'abord dans un combat. Les œuvres qui m'ont le plus marqué m'ont souvent d'abord heurté et contrarié. Et je me méfie des personnes qui disent entrer dans toute œuvre : je crains qu'elles n'entrent dans rien d'autre que leur narcissisme béat. On n'entre pas dans une œuvre comme dans un moulin. Peu de gens savent ce qu'est une œuvre : ceux qui le savent sont des amateurs, et il n'y a plus beaucoup d'amateurs parce qu'on en a détruit les conditions de possibilité. Je parlais de temps et d'infini. L'autre temps, celui qui œuvre dans l'amateur, et qui l'ouvre, est un temps infini. Or, en principe, un temps infini n'est pas possible : le temps a un début et une fin. L'expérience du temps des œuvres a à voir *en cela* avec Dieu : l'œuvre n'œuvre que pour autant qu'elle n'est pas sur le même plan que moi, qui suis sur un plan d'immanence finie. Depuis l'art moderne, qui est aussi l'art de la mort de Dieu,

ENTRETIEN AVEC BERNARD STIEGLER  
REALISE PAR ERIC FOUCAULT,  
A L'IRI, PARIS, LE 21 JUILLET 2010

c'est un plan d'immanence infinie. Je suis un immanentiste<sup>1</sup> qui pense que nous sommes à *jamais* tombés dans l'immanence, qu'il n'y a plus de transcendance, mais je ne crois pas pour autant qu'on en ait fini avec l'infini. Il y a dans l'immanence une expérience de l'infini s'il est vrai que l'immanence est l'expérience du désir dont l'objet est intrinsèquement infini – et ces questions constituent l'étoffe des œuvres de Nietzsche<sup>2</sup> et de Freud.

EF : J'ai l'impression que le mot « amateur » a deux occurrences : celui qui a une pratique artistique de loisir (par opposition à l'artiste professionnel) et celui qui simplement aime les œuvres et se rend aux spectacles, aux concerts, aux expositions... Faites-vous une différence entre les deux ?

BS : Ma fille Elsa copie spontanément des œuvres, sans qu'on le lui demande. Pour regarder Picasso et pour aimer Picasso, il faut qu'elle le copie<sup>3</sup>. C'est ce que disaient déjà le comte de Caylus et Goethe, mais aussi Barthes et tant d'autres : pour voir (ou entendre) il faut copier (interpréter), c'est à dire mettre en œuvre son corps. C'est aussi ce que montrent les tableaux de Hubert Robert où l'on voit, au Louvre qui vient d'ouvrir – en 1776 –, la rotule en train de croquer, peindre et reproduire *pour regarder* (parmi les copistes professionnels, qui pullulent alors, et parmi les artistes qui, tels Cézanne, Degas et mille autres, font du musée le lieu de formation de leur œil, un œil qui donc *travaille*, ce que l'art moderne prolonge ailleurs et autrement, conduisant à ce mot de Manet après le rejet de ses œuvres : « leur œil se fera ! »). On peut bien sûr pratiquer autrement son savoir d'amateur – un amateur est celui qui *sait* quelque chose des œuvres, et qui peut porter des jugements et les partager ou les confronter à ceux d'autres amateurs –, notamment en collectionnant ou tout simplement en fréquentant régulièrement les œuvres, ce qui est déjà, comme pratique de la répétition, un art moteur, une incorporation de cette altérité à l'œuvre.

EF : C'est ce qu'on demande d'ailleurs en général aux étudiants, copier les œuvres, jouer la musique pour pouvoir l'écouter.

BS : Il n'y a pas d'autre manière d'apprécier les œuvres que d'en pratiquer la répétition d'une façon ou d'une autre. C'est ce que l'on faisait naguère spontanément<sup>4</sup>, et c'est ce que les industries culturelles ont détruit, produisant cette engeance calamiteuse qu'est le consommateur de culture – dont je fais malheureusement partie comme tout le monde, mais c'est ce qui devrait changer. Il y a des amateurs de tout : les objets d'un monde sont des objets

de telles formes parfois très socialisées de l'amour et de la passion. C'est précisément ce qui fait d'eux les objets d'un monde, et non de l'immonde.

EF : Quant à l'artiste, c'est celui qui se rend disponible à sa pratique. Il a fait le choix de s'y consacrer à plein temps.

BS : Oui, parce qu'il est essentiellement non asservi au temps professionnel. Il est essentiellement voué à son temps à lui – qui est un autre temps, projeté vers cet infini qui ouvre béante l'immanence. Un artiste est un amateur à plein temps : un amateur qui a trouvé les moyens de vivre son amour de ce temps infini au cœur même du fini. Ce que j'essaie de faire moi-même au titre de ma façon de vivre en philosophe, ce qui coïncide plus ou moins effectivement avec l'économie de mon temps fini que je peux plus ou moins infinitiser, c'est-à-dire aussi idéaliser (m'occuper de ma fiche de paie et inviter des amis à dîner, élever les enfants, connaître ma femme, etc.) ; mais en aucun cas ce que je fais en tant qu'amateur de philosophie ne peut être asservi à ces activités du temps fini, tel que je ne parviendrai pas à l'infinitiser – ce qui veut dire : à l'aimer, à aimer vivre, car c'est d'abord cela « aimer la sagesse ». J'étais très heureux de voir qu'à San Francisco, il y a deux ans, Ralph Rugoff a été commissionné par le Wattis Institute pour mettre en place une exposition qui s'intitulait *Amateurs*<sup>5</sup>. Les artistes ont été invités en tant qu'amateurs. Ils se posaient comme amateurs n'ayant pas de savoir autre qu'amateur et, l'académisme étant ruiné à jamais – ce qui est irréversible et heureux –, ils étaient toujours en position d'amateurs avec tous les savoirs qu'ils mettaient en œuvre. Warhol déclaraient que les œuvres qu'il aimait étaient toujours celles d'amateurs, comme le rappelle le catalogue de cette exposition<sup>6</sup>.

Je me suis mis à travailler sur ce temps des amateurs parce que je développe par ailleurs une étude sur la fin du consumérisme culturel et du consumérisme en général. Le consumérisme culturel apparu ces trente dernières années a anéanti pour une grande part le travail artistique, souvent chez les artistes eux-mêmes, qui étaient très bons, mais qui se sont faits happer par ce qui n'est plus de saison et qui ruine le monde. Nous sommes en train de changer d'époque. C'est aussi cela que veut dire *Le Temps des amateurs*.

EF : S'il faut entendre le mot « temps » au sens d'une époque, d'une génération, ou d'un temps parallèle, cela signifie-t-il aussi que le temps serait venu pour les amateurs, comme on dit « au tour des amateurs à présent » ?

BS : Oui, en effet. Ou au retour des amateurs – mais au sens où les amateurs vivent leur amour dans un temps qui n'est pas ordinaire : c'est le temps de l'extra-ordinaire. Toute œuvre est dans un temps et d'un temps. Cela ne veut pas dire qu'elle est réductible à ce temps : cette irréductibilité à son temps est justement ce qui fait qu'elle est une œuvre. Mais elle est d'un temps. Prenons les peintures de Lascaux : elles sont d'un temps défini, la question de la datation est primordiale. Et ces peintures sont suffocantes.

EF : Pourquoi ?

BS : C'est une question que je me pose encore... Nous avons pendant longtemps considéré qu'à Lascaux se donnait à voir « la naissance de l'art ». Bataille, dans *Lascaux ou la naissance de l'art*, a parlé du « miracle de Lascaux », comme on a parlé du « miracle grec ». Et en effet, à Lascaux, on a l'impression inouïe de ce commencement – même si depuis 1994 nous connaissons la grotte Chauvet, plus ancienne encore (- 30 000 ans). Ce que l'on visite de nos jours, c'est Lascaux 2 : les peintures ont été reconstituées par Renaud Sanson, un artiste qui, étudiant les techniques et les matières, a reproduit à l'identique les parois de la grotte. Que se passe-t-il cependant face au piano de Beuys ou à la *Fountain* de Duchamp ? Il serait ridicule d'essayer de les copier – y compris parce que le *ready made* est précisément un objet de série : c'est aussi en ce sens que l'art est toujours dans un temps – fini. Le temps de la pissotière de Duchamp (et il faudrait ici parler du *Nu descendant un escalier* dont le temps est celui de la chronophotographie) est celui des usines de production industrielle des objets. C'est à l'intérieur ou à partir d'une telle époque, inscrite dans ce temps, que cette œuvre à laquelle Duchamp refuse d'ailleurs ce statut peut œuvrer. Imaginez que vous êtes chez les Médicis à Florence, devant la pissotière de Duchamp : qu'est-ce que ça vient faire là ? Ça ne dit rien, c'est absolument impossible. Nous vivons au XXI<sup>e</sup> siècle – et *Fountain* qui s'inscrit dans le monde de 1917 n'est plus de notre époque. S'il y a des gens qui n'admettent toujours pas la pissotière de Duchamp au musée, c'est parce qu'ils ne comprennent pas la double temporalité de l'art – à la différence des amateurs qui précisément expérimentent cette duplicité. L'artiste cultive un rapport à son temps extrêmement difficile à comprendre parce que c'est un rapport hors temps et lui-même ne le comprend pas : ce n'est pas le temps de la compréhension, mais celui de la surpréhension. Puisqu'il est infini c'est un temps hors du temps, ce que Platon appelle un « autre temps ». Ce temps-là n'est pas réductible à son époque : il la dépasse – et il s'y manifeste toujours en cela ce que Kant appelle le sublime. Prenez les chants a *capella* du XVI<sup>e</sup> siècle

anglais : on ne peut les écouter sans les inscrire dans l'époque. Mais cela ne veut pas dire qu'ils sont déterminés par l'époque : il faudrait plutôt dire qu'ils indéterminent l'époque, et qu'à leur époque, ils ne sont déjà plus dans leur époque. C'est aussi en ce deuxième sens que je parle d'un *Temps des amateurs*, où l'amateur dépasse son époque et est emporté par ce qui d'une œuvre le dépasse.

## LE TEMPS DES TERRITOIRES AUGMENTES

EF : En ce sens, même s'il faut considérer l'œuvre dans un hors-temps, il demeure important de la resituer dans son époque ?

BS : C'est plus qu'important : c'est essentiel. Duchamp était au temps des prolétaires. Quand en 1917 il propose *Fountain*, Henry Ford invente la machine de production industrielle en série, ainsi que le concept de consommateur. Warhol, avec le pop art, va en tirer les conséquences à l'époque de la généralisation des industries culturelles et de la reproductibilité. Il faudra attendre les années 1960 pour que Duchamp remonte à la surface. Il revient et son travail explose : il est au cœur de l'époque en l'excédant absolument. Voilà le sens de l'époque de Duchamp, celle du prolétaire producteur puis consommateur dont il est l'excédent de production inconsommable - bien que des milliers de consommateurs culturels s'y perdent chaque jour. Le consommateur est un prolétaire qui a perdu son savoir-vivre comme le producteur prolétarisé qu'il est aussi a perdu son savoir-faire<sup>7</sup> — et l'artiste qui passe du *Nu descendant un escalier* à *Fountain* est lui-même dépossédé de sa technique par la technologie. Quant à nous, nous vivons dans une autre époque où, technologiquement et industriellement parlant, nous assistons à la construction d'un nouveau genre d'amatorat. C'est notamment pour cela que la procédure des Nouveaux commanditaires m'intéresse<sup>8</sup>.

EF : Il y a un nouveau temps, mais il y a aussi un nouvel espace. Avec les Nouveaux commanditaires, les artistes sont invités à se préoccuper du contexte d'intervention, parfois dans des lieux très isolés.

BS : Aujourd'hui comme jamais, les artistes doivent investir l'espace non-inhumain tel qu'il est toujours urbain<sup>9</sup>, c'est-à-dire *augmenté*. Une forêt, Lascaux, Manhattan ou une favela de Rio constituent toujours un espace augmenté : un territoire d'êtres possiblement non-inhumains<sup>10</sup>. C'est ce que dit magnifiquement bien Gilbert Simondon

quand il parle des « points-clefs » qui font qu'un espace devient un territoire en étant habité par des habitants - qui y forment des habitudes dont ces points-clefs, lieux de culte en tous genres, les déshabituent. Les non-inhumains édifient de tels « points-clefs » : en un espace donné, il y a un sommet où les non-inhumains vont construire un temple et le sanctuariser, le symboliser. Mais c'est aussi l'érection de Manhattan ou de la Tour Eiffel. Les non-inhumains ont un savoir et une expérience du territoire qu'ils parcourent, tel un indien en Amazonie, Dersou Ouzala en Sibérie<sup>11</sup>. L'Amazonie est tout aussi virtuelle et augmentée - en particulier par le langage mais aussi par toutes les pratiques sociales et techniques par lesquelles le territoire est habité - que Paris avec le wi-fi. Mais Manhattan et ses skyscrapers sont tout aussi hantés de revenances et de puissances virtuelles - dans l'immanence. À chaque fois, à chaque époque, en chaque temps surviennent des virtualisations et des augmentations différentes - et avec elles des surpréhensions nouvelles qui dépassent l'entendement, mais dont Kant dirait qu'elles s'adressent à la raison. Toujours les artistes ont investi le caractère augmenté du territoire. Celui de Florence ou plus largement de la Toscane est augmenté du corps de Jésus ; et on ne peut absolument rien voir sans considérer cette augmentation (ce qu'a formidablement montré Georges Didi-Huberman avec ses travaux à partir de Fra Angelico<sup>12</sup>). Duchamp est un processus d'individuation<sup>13</sup> en cours. Or cette individuation de Duchamp est aussi la mienne : il est l'individuation de l'époque même - c'est vrai de tous les artistes, mais c'est vrai avec lui à ce point extrême qu'est le point d'industrialisation dont Warhol voulant « être une machine » tirera l'impossible conséquence. Nous ne sommes plus du tout à cette époque. A quelle époque sommes-nous quant à l'augmentation du territoire ou de la déterritorialisation ? Car le territoire augmenté, c'est la déterritorialisation du territoire. Jésus à Florence, c'est Jésus à Bruges, à Rio... c'est le catholicisme qui s'émancipe du territoire.

EF : En somme, *Jésus est un blockbuster comme Mickey*, pour reprendre les mots de l'artiste Wim Delvoye. Alors, comment Jésus a-t-il territorialisé Florence et, en même temps, comment s'est-il lui-même déterritorialisé ?

BS : Peut-être justement pas tout à fait comme Mickey. Tous les territoires, tous les temps sont des espaces d'individuation collective. Celle-ci est toujours sur-déterminée par une dimension organologique<sup>14</sup> : par l'augmentation d'un *organon*, c'est à dire d'un instrument qui fait que nous, les possibles non-inhumains, sommes des

corps instrumentés, déjà par la manière que nous avons de marcher, comme disait Marcel Mauss, de chasser, de nager, d'aimer même. Nous sommes des corps emportés par notre technicité, qui est une possible artisticité (*technè* en grec signifie aussi « art ») : on ne peut pas séparer l'art et la technique, c'est-à-dire la virtualisation de l'espace par un autre temps.

L'espace de ce que j'appelle l'individuation collective qui héberge une transindividuation<sup>15</sup> se reconfigure très en profondeur du point de vue organologique, par des réticulations techniques<sup>16</sup>, les relations entre les individus, entre l'individu et les groupes (...).

EF : Ces instruments - ou réticulations techniques - sont toujours liés à un territoire, ils sont particuliers à un groupe d'individus. Pourtant ce que l'on fait avec est lisible par l'ensemble de l'humanité et traverse le temps.

BS : Oui. L'art, par exemple, a toujours une dimension cosmique : c'est une dimension irréductible de l'art, ce qui ne veut pas dire que les artistes en ont forcément la notion, mais il y a toujours une dimension inscrite dans le cosmos en toute œuvre d'art. Cette cosmocité - qui est aussi une cosmocité - excède son temps et rejoint un plan de consistances que projettent tous les non-inhumains, de quelque temps et de quelque lieu qu'ils proviennent. Notre rapport au cosmos passe toujours par des *organa* qui le virtualisent et le projettent au-delà et en-deça, tel le calendrier égyptien. Qu'en est-il de Facebook ? Un calendrier forme des anneaux sur lesquels se produisent des retours, des revenants, une « spectralité » disait Derrida. Qu'en est-il de la réorganisation calendaire et cardinale que trament les « réseaux sociaux » ? Voilà la question à laquelle nous sommes confrontés. Il est évident que le rapport au cosmos des Egyptiens qui ont un calendrier (le premier dans l'histoire) n'est pas le rapport au cosmos du chamane qui n'a pas de calendrier. Ceci a certainement des conséquences sur la manière de parler des Indiens Hopi qu'analyse Benjamin Lee Whorf<sup>17</sup>. Cela ne signifie pas que nous ne pouvons pas communiquer avec eux, mais qu'il y a un monde indien et donc un art de vivre indien. Un art provient toujours d'un art de vivre - sauf peut-être à notre époque où nous nous trouvons confrontés au défaut d'un tel art. Les arts que nous pouvons voir à l'œuvre dans l'art de vivre indien ou africain peuvent s'arracher aux mondes indien et africain parce qu'ils sont les points sources d'un temps infini, généralement assemblés autour des points-clefs, c'est-à-dire cardinaux (dont les calendriers sont des marques dans le temps), et à l'infini



**NICOLAS FLOCH, « Le Grand Troc », Nicolas Floch, Santiago du Chili, 2008.**

Projet Nouveaux commanditaires, soutenu par la Fondation de France / médiation Anastasia Makridou-Betonneau.

L'artiste a proposé aux habitants d'un bidonville de fabriquer des objets dont ils ont besoin, mais qu'ils ne peuvent s'offrir, à l'aide de matériaux de récupération. Ces œuvres, co-signées par eux et par l'artiste, peuvent être échangées contre l'objet réel qu'elles représentent.

tous les temps infinis se retrouvent. Picasso, l'art indien, l'art africain, la pissotière de Duchamp et la grotte de Lascaux consistent tous et ensemble comme une série dans ce que Malraux appelait le possible de l'art.

## LES AMATEURS ET L'ECONOMIE DE LA CONTRIBUTION

**EF** : Les réticulations techniques dont vous parlez seraient en mesure de rendre réel le « Musée imaginaire » ?

**BS** : Actuellement est en train de surgir une nouvelle figure de l'amateur, et non simplement dans le domaine artistique ou culturel, mais dans tous les domaines. Par exemple celui de la médecine : il y a des malades qui se mettent en réseau sur Internet, qui développent des savoirs médicaux nouveaux, et que l'Inserm commence d'ailleurs parfois à prendre en compte.

Ici, à l'IRI<sup>18</sup>, nous développons des technologies pour les amateurs. Dans son programme d'activité 2008/2012, l'INRIA (Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique) a inscrit comme un objet stratégique de son développement des technologies pour les amateurs dans le domaine scientifique - par exemple en astronomie. Avec le réseau, une nouvelle figure de l'amateur de sciences peut surgir comme la République des Lettres avait suscité cette figure de l'amateur qu'est le curieux<sup>19</sup>, et sans lequel il n'y aurait pas eu la science moderne. S'il n'y avait pas eu tous ces observateurs, ces entomologistes, ces collectionneurs d'objets fossiles, il n'y aurait pas eu de cette science. Mais c'est aussi l'âge des Amateurs dans le monde des arts<sup>20</sup>. Aujourd'hui, la lassitude vis-à-vis de la politique telle qu'elle existe depuis une trentaine d'années, invite les gens à créer des espaces de discussion, structures qui se développent sur Internet, avec des échanges de connaissances et de techniques. Et dans le champ « culturel » les jeunes qui échangent en *peer to peer* sont déjà des amateurs. Le Ministère de la Culture les appelle des pirates. Or ce sont des gens qui ont envie d'écouter de la musique, de l'échanger, de la partager et de la juger. Juger c'est énoncer, apprécier, négativement ou positivement, mais qualitativement, et non seulement quantitativement. Kant a développé une théorie esthétique du jugement de goût telle celui qui juge d'une œuvre (l'amateur d'art) ne peut pas argumenter son jugement. Un tel jugement n'est pas démontrable dit Kant. Si vous posez que l'objet de votre jugement est beau, cela veut dire que vous universalisez votre jugement : vous posez que tout le

monde *doit* le trouver beau. S'il est beau, il est absolument beau : le beau n'est pas l'agréable. Et cependant, cet universel ne peut pas constituer un objet de savoir : son universalité ne peut pas être prouvée ni argumentée.

A la fin du XIXe siècle, Konrad Fiedler va contredire Kant<sup>21</sup>. Fiedler soutient contre Kant que si le jugement de goût est sans règle (n'est pas « déterminant » dirait Kant), parce que subjectif, il existe un jugement *artistique*, qui n'est pas un jugement du goût, mais un jugement *de l'intellect* : un jugement de connaissance. Je crois que l'amateur cultive une sorte de jugement artistique en ce sens, et que quand on aime une œuvre, on argumente : on n'est pas sans voix tel le sujet kantien du jugement de beau. Il en est ainsi des passions. Il faut beaucoup de temps pour les entretenir : la passion veut argumenter et partager, elle veut ouvrir ce que j'appelle un circuit de transindividuation. Youssef Ishagpour raconte que Kiarostami a commencé à faire des images parce qu'il ne pouvait pas supporter à lui tout seul la beauté des montagnes iraniennes. Cette projection au-delà de soi affecte aussi l'amateur qui discerne, partage ce qu'il discerne, critique et juge en cela. Un bon amateur de foot sait expliquer pourquoi Petit est un très bon attaquant : il est capable de regarder le match plusieurs fois - les amateurs sont les nobles du foot. Cette figure est en train de renaître dans les nouveaux espaces relationnels qui se forment depuis une quinzaine d'années. S'y retrouvent des gens qui aiment et veulent partager les savoirs qui se forment comme leur passion.

**EF** : Quelles peuvent être les conséquences de l'apparition de cette nouvelle figure de l'amateur ?

**BS** : D'abord, elles supposent une reconstruction complète de ce qu'est une politique culturelle. L'échange de fichiers musicaux, les blogs, la photo numérique, sont des objets ou des comportements culturels non identifiés que presque personne n'a vu venir. Cela reconfigure les comportements : ceux des jeunes générations, mais aussi ceux de personnes à la retraite qui peuvent y donner du temps, et également ceux de nouveaux types de militants, de nouveaux types de producteurs, tels les hackers, de jeunes artistes aussi, et c'est ce qui rend ce phénomène extrêmement riche. Ils inventent le modèle industriel de demain : un nouveau modèle relationnel, une autre forme de société, une société *ultramoderne* et *hyper-industrielle*, et notre époque est celle de l'industrie absolument partout et en toutes choses<sup>22</sup>. L'industrialisation de l'Afrique de l'ouest subsaharien se fera par le numérique, comme la société indienne rurale se reconfigure autour du téléphone portable et du Web là où il n'y a ni eau potable, ni égouts...

**EF** : Est-ce une nouvelle forme de déterritorialisation comme avec l'exemple de Jésus ?

**BS** : C'est une déterritorialisation, mais par une technologie de reterritorialisation qui ouvre pour les territoires des possibilités tout à fait inédites, et qui constituent donc un enjeu primordial de notre époque - pour les territoires et leurs habitants, et donc aussi pour les artistes.

Le paradoxe du temps infini des œuvres est celui de la localité de l'art : une œuvre a lieu, ça veut dire qu'elle donne lieu et qu'elle est liée au lieu de manière indissoluble. Lorsque Maurice Blanchot s'en prend à Curtius soutenant que transporter les mosaïques de Damas hors de Damas les a rendues inaccessibles, les a anéanties, lorsque Blanchot répond qu'une œuvre est précisément ce qui se projette au-delà de cette localité dont elle provient, qu'elle est originellement déterritorialisée dans un rapport à l'espace semblable au caractère infini du temps qu'elle ouvre, cela veut dire *aussi* que l'œuvre est infiniment territorialisée : c'est la tension qui s'installe entre la localité et ce qui l'excède qui donne lieu à l'œuvre telle qu'elle œuvre, c'est-à-dire traverse, affecte et trame les territoires au-delà de tout territoire.

Cela se rejoue aujourd'hui avec les technologies réticulaires numériques qui frayent de nouveaux espaces. Mais l'espace ce n'est pas le lieu. Le lieu est singulier, il inscrit du temps dans l'espace qu'il habite, en cela comme non-inhumain, c'est-à-dire irréductible aux seules habitudes. Les Nouveaux commanditaires m'intéressent, au sens où ils mettent à l'épreuve une nouvelle expérience de la déterritorialisation localisée. Ce qui s'est passé à Blessey est extraordinaire<sup>23</sup> : c'est le choc entre ce lieu mort depuis longtemps et un hors-lieu qui vient donner lieu à ce non-lieu.

**EF** : Avec l'intervention de Rémi Zaugg, Blessey est devenu un point sur la carte. Le village fait désormais partie d'un réseau.

**BS** : A priori, Blessey n'a rien à voir avec le numérique ; et pourtant cela a tout à voir. Comme pour Duchamp, ce qui importe, ce ne sont pas les machines-outils, mais que ses œuvres n'œuvrent que depuis et dans l'époque des machines-outils. Quant à Blessey, je crois qu'il s'y rejoue une expérience de la localité qui n'est en rien romantique : une expérience de la *post-mondialisation*. Ce qui a dominé le XX<sup>e</sup> siècle consumériste s'éteint et s'auto-détruit. Les amateurs constituent une nouvelle figure, *post-consumériste*, qui est aussi celle d'une *post-mondialisation*. Cela ne signifie pas le retour au territoire, mais un nouvel agencement entre les multitudes de territoires qui ouvrent

un nouvel âge de la déterritorialisation. Il y a une nouvelle avant-garde, et elle est dans le public. Le début du XX<sup>e</sup> siècle a commencé avec la gifle au goût public, ce qui voulait dire la gifle au bourgeois. Aujourd'hui, il n'y a plus de bourgeoisie. Ce qui l'a détruite pour partie, c'est le caractère mafieux du capitalisme. Même le goût bourgeois a disparu : c'est aujourd'hui le « bling-bling » qui gouverne le monde. Le public a été détruit par les audiences, mais il se construit aujourd'hui autrement : nous sortons du consumérisme, nous entrons dans l'économie de la contribution, qui est une économie des amateurs.

EF : C'est-à-dire une autre manière de consommer ? ou ne plus être uniquement des consommateurs ?

BS : Les amateurs travaillent. Ils ne travaillent pas pour survivre, mais pour exister. Ce travail, qui ne procure pas forcément un emploi, apparaît dans le cadre du post-consumérisme qui passe aussi par une reterritorialisation. Les technologies réticulaires numériques sont des technologies territoriales, ou du moins qui peuvent se territorialiser à très peu de frais, non seulement grâce au GPS, mais parce qu'elles permettent de développer localement des politiques relationnelles – et à travers une écologie relationnelle permettant de lutter contre les effets calamiteux notamment du consumérisme. Il est évident que ces technologies sont des *pharmaka*, c'est-à-dire des poisons autant que des remèdes. Mais il dépend de nous de savoir si ces poisons peuvent devenir des remèdes. La philosophie en général, et en particulier celle des Stoïciens, consiste à faire des remèdes à partir de poisons. Ainsi de l'écriture dont Platon montre – en écrivant – qu'elle est devenue un poison pour la cité grecque à l'époque des sophistes, elle qui est l'origine du droit, de la géométrie, de l'histoire, de la géographie, de la tragédie, etc. Il y a une thérapeutique des *pharmaka* en tous âges. Cette thérapeutique est la façon dont une société fait du *pharmakon* un remède, et c'est ce qui caractérise chaque époque. Quant à nous, c'est la question d'une écologie relationnelle qui nous affecte dans le contexte de la réticularité territoriale nouvelle, et c'est pour les artistes et leurs amateurs un enjeu immense et planétaire.

A paraître, en octobre 2010,  
aux éditions Flammarion,  
**Bernard Stiegler,**

*Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*

1 - L'immanence est le caractère d'avoir son principe en soi-même. Un principe métaphysique immanent est donc un principe dont l'activité non seulement n'est pas séparable de ce sur quoi il agit, mais il le constitue de manière interne. Ce concept s'oppose à la transcendance, qui est le fait d'avoir une cause extérieure et supérieure. <http://fr.wikipedia.org>  
2 - Avec son assertion « Dieu est mort », Nietzsche déclare que nous sommes laissés à nous-mêmes, que nous ne devons plus espérer ni découvrir une vérité transcendante et cachée, ni inventer une fin de l'histoire en édifant une vérité transcendante et définitive. <http://fr.wikipedia.org>  
3 - « La copie comme processus de mémorisation ; il faut copier la nature telle que je la vois sur les tableaux anciens. Pourquoi copier les anciens pour copier la nature ? Ce n'est pas répéter l'apparence des choses, mais répéter l'écriture de la nature, la valeur collective de la tradition. Et la pratique artistique représente le passage de la volonté de reproduire au désir de devenir l'organe d'une répétition ». Conférence de Catherine Perret, *Quelle politique de l'art ?*, lors du Séminaire « Trouver de nouvelles armes », 2006, Collège international de philosophie. <http://arsindustrialis.org>  
4 - L'expérience artistique n'est pas passive. Hubert Robert montrait qu'il faut copier pour regarder et Goethe disait qu'« un tableau qu'on n'a pas copié, on ne peut pas le voir » (séminaire de Jacqueline Lichtensetin, *Les Figures de l'amateur*, [www.iri.centrepompidou.fr](http://www.iri.centrepompidou.fr)). Quant à Cézanne, il peint la Sainte-Victoire pour pouvoir la voir : Cézanne, *Opinions et sentences*, Macula et Conférence de Bernard Stiegler, Amateur d'art ou consommateur, lors des Rencontres Public/Auteur organisées par Libre Accès, Mairie du troisième arrondissement de Paris, 2009. <http://arsindustrialis.org>  
5 - Depuis 2000, Ralph Rugoff est directeur du CCA Wattis Institute for Contemporary Arts de San Francisco. Ses compétences de commissaire l'ont amené à travailler dans le monde entier et notamment à la Serpentine Gallery de Londres. On lui doit également de nombreuses publications. L'exposition *Amateurs* s'articulait autour des pratiques artistiques s'appuyant sur l'hyperprofessionnalisation qui caractérise une partie importante des productions culturelles actuelles. Collaborant avec des amateurs ou travaillant comme des amateurs, les artistes refusaient que les experts aient le dernier mot. S'opposant au développement professionnel du monde de l'art et à ses productions conduites par le marché, *Amateurs* représentait la première exposition d'envergure à considérer l'amateurisme comme une stratégie de critique esthétique et un mode de production à part entière. Remettant en cause la notion d'auteur, d'expertise et de rapport au public, cette exposition apportait une réflexion sur la notion de valeur de l'objet artistique. Parmi les artistes figuraient Jeremy Deller, Simon Starling, Jim Shaw, Cameron Jamie...  
6 - *Amateurs*, CCA Wattis Institute, San Francisco, 2008.  
7 - « La perte du savoir arrive au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'invention du prolétaire : celui qui travaille sans savoir. Privé de son savoir-faire il n'a plus que sa force de travail, pour le gain de productivité. Le prolétaire devient, au XX<sup>e</sup> siècle, le consommateur : il a perdu son savoir-faire et le savoir-vivre (savoir cuisiner, savoir enterrer ses parents...) ; on désapprend par paresse. D'où l'invention des services ». Conférence de Bernard Stiegler, *Amateur d'art ou consommateur*, lors des Rencontres Public/Auteur organisées par Libre Accès, La Colline, 2009. <http://arsindustrialis.org>  
8 - L'action Nouveaux commanditaires, soutenue par la Fondation de France, permet à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations par le biais d'une commande. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel, accompagnés des partenaires publics et privés réunis autour du projet. Eric Foucault est chargé de développer cette procédure en région Centre au sein de l'association Eternal Network dont Anastassia Makridou-Bretonneau est la directrice et médiatrice agréée par la Fondation de France - [www.eternalnetwork.fr](http://www.eternalnetwork.fr).  
9 - « L'urbain est à la fois la fabrication de la ville et la régulation de la vie de la cité (...), un Bien commun. » Thierry Paquot, *L'Urbanisme c'est notre affaire !*, L'Atalante, coll. Comme un accordéon, 2010. L'urbain n'est plus à considérer comme l'opposition au rural. Aujourd'hui, il n'y a plus de frontières, ni même de différences entre la ville et la campagne ; un village est un espace d'urbanité, au sens où il articule l'humain, les flux, le bâti et le planté.  
10 - Dans chaque société, il semble exister un grand partage des activités humaines selon qu'elles sont soumises aux *substances* ou vouées aux *existences* (...). A ce couple traditionnel nous ajoutons un troisième terme, celui de *consistance* (ce qui tient avec). Lorsque la vie humaine se nomme *subsistance*, lorsqu'elle est condamnée à consommer, lorsqu'elle perd le sentiment d'exister, c'est que le plan de *consistance* s'est dissocié. Le plan de *consistance* est celui où le désir se déploie. Le désir est toujours celui d'une singularité (ce qui n'est pas calculable ou mesurable). Par exemple, la personne que l'on aime est pour le psychologue, le sociologue, le statisticien, généralisable ou comparable, elle demeure cependant singulière pour l'amour qui nous constitue. Ces objets de désir qui *consistent* n'existent pas (ils sont infinis), ce pourquoi il faut en prendre le plus grand soin. Le plan de *consistance* n'existe pas, mais amène à l'existence, celle qui fait de nous des hommes (des êtres non-inhumains). <http://arsindustrialis.org> — rubrique Vocabulaire : *consister, exister, subsister*.  
11 - *Dersou Ouzala*, film soviéto-japonais réalisé par Akira Kurosawa en 1975. Au cours d'une expédition topographique

en Sibérie, le jeune Arseniev rencontre Dersou Ouzala, un chasseur golde qui connaît la taïga comme sa poche. Dersou devient le guide de l'expédition et se prend d'amitié pour Arseniev. Lorsque tous deux s'égarent au crépuscule dans une toundra balayée par un blizzard, c'est Dersou, grâce à son ingéniosité et sa connaissance du territoire, qui leur sauve la vie. <http://fr.wikipedia.org>  
12 - Georges Didi-Huberman, *Dissemblance et figuration*, Champs Arts - Flammarion, Paris, 2009.  
13 - Être un individu, c'est être un verbe plutôt qu'un substantif, un devenir plutôt qu'un état, un processus plutôt qu'un donné, une relation plutôt qu'un terme, ce pourquoi il convient de parler d'*individuation*. <http://arsindustrialis.org> - rubrique Vocabulaire : *individuation*.  
14 - Dérivée du grec, *organon* (outil, appareil), l'organologie générale désigne une méthode tentant de saisir conjointement, au cours de l'histoire de l'humanité, les organes physiologiques, les organes artificiels et les organisations sociales. Un organe physiologique (...) n'évolue pas indépendamment des organes techniques et sociaux. <http://arsindustrialis.org> — rubrique Vocabulaire : *organologie générale*.  
15 - « Avec les *user profiling* on peut contrôler, mais aussi développer un nouveau mode de transindividuation (faire que nous ne sommes jamais finis), où il s'agit de s'individuer psychiquement. Dabord, nous nous co-individuons par relation sociale (maître/élève, parent/enfant...) ; puis vient la transindividuation : nous nous individuons en groupe : nous produisons de l'opinion et des jugements collectifs, enfin prenons des décisions ». Conférence de Bernard Stiegler, *Amateur d'art ou consommateur*, lors des Rencontres Public/Auteur organisées par Libre Accès, La Colline, 2009. <http://arsindustrialis.org>  
16 - La *réticularité* nomme le mode d'être du réseau ; est réticulaire ce qui fonctionne en réseau. La spécificité du milieu réticulaire numérique est que tous les réseaux peuvent s'y interconnecter, du réseau de télévision au réseau d'objets en passant par les réseaux sociaux. <http://arsindustrialis.org> — rubrique Vocabulaire : *réticularité*.  
17 - Benjamin Lee Whorf, *Linguistique et anthropologie*, Gonthier Denoël, 1969.  
18 - En 2006, le Centre Pompidou, sous l'impulsion de Bernard Stiegler, a créé en son sein l'Institut de Recherche et d'Innovation (IRI) pour anticiper les mutations culturelles permises par les nouvelles technologies numériques. En explorant le champ des technologies culturelles et cognitives, l'IRI a pour ambition d'élaborer de nouvelles formes d'adresse au public et de développer les applications culturelles et scientifiques. Trois objets de recherche théorique : Écologie de l'attention, Figures de l'amateur et Mutations du monde industriel. Trois axes de recherche technologique : Ingénierie des connaissances et ingénierie documentaire dans les appareils critiques, Technologies collaboratives et réseaux sociaux, Interfaces multimodales et mobilité dans les pratiques culturelles instrumentées. [www.iri.centrepompidou.fr](http://www.iri.centrepompidou.fr)  
19 - Krystof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Paris, 1987.  
20 - Jean-Louis Jam, *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000.  
21 - Grande figure historique allemande de la théorie de l'art, Konrad Fiedler avait pour objectif principal de construire une théorie de l'art indépendante de toute affirmation d'évaluation. Fiedler entendait trouver les bases de sa théorie dans la vue : en libérant la perception visuelle de la langue et de la pensée, et en attribuant au sens une opinion indépendante, il aurait été possible d'étudier l'art avec les moyens qui lui sont propres. <http://fr.wikipedia.org>  
22 - Après les industries de transformation de la matière, nous vivons à présent au milieu des industries de l'esprit où le donné n'est plus la ressource naturelle mais d'une part le temps de cerveau disponible et d'autre part les données que nous sommes en tant qu'utilisateurs du web. Nous vivons dans un monde industriel et qui sera de plus en plus industriel, il ne s'agit donc pas de chercher des limites à l'industrie, mais de la penser autrement. Nous sommes totalement opposés à cette idée que nous serions dans une société post-industrielle. <http://arsindustrialis.org> - rubrique Vocabulaire : *industrie*.  
23 - *Le Lavoir de Blessey*, projet artistique de Rémy Zaugg, à Blessey (Côtes d'Or), 2000-2007, dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires, soutenue par la Fondation de France. Médiation : Xavier Douroux. À l'occasion de l'aménagement du site du lavoir de Blessey, les habitants de ce petit village isolé dans la campagne ont ressenti la nécessité de valoriser le lieu. En réponse à cette attente, Xavier Douroux a fait appel à l'artiste Rémy Zaugg, connu pour la pertinence de ses points de vue sur l'espace public et social. L'initiative s'inscrivait dans un projet départemental à la fois touristique et d'insertion. Il s'agissait, à partir d'un lavoir architecturalement remarquable, de repenser et restructurer un village en une démarche artistique contemporaine. Grâce à un travail essentiellement topographique, l'artiste a proposé un réaménagement très minutieux : des perspectives nouvelles sur l'environnement apparaissent, qui aboutissent à la réhabilitation d'anciens chemins délaissés, à la restauration de murs de pierres sèches et à la création d'un plan d'eau. Les points forts de ce projet sont à la fois sa dimension humaine - l'implication des habitants du village et l'impact affectif, ainsi que la gratification des personnes ayant participé au chantier d'insertion - et la transformation spatiale réalisée au millimètre près, où l'on ne peut distinguer l'intervention artistique du site.

# L A P S U S

E X M A C H I N A

**Pourquoi pas ce titre en manière de réponse à l'artiste Sammy Engramer, celui qu'on ne peut que supposer à l'apparition d'un objet dont la vanité est aussi éclatante. Le titre joue : lapsus/ Deus, métaphore, lapsus-machine/ dream-machine, métonymie. Le procédé de style essaie d'interpréter la provenance de l'œuvre ; la tâche sera ici de se tenir au plus près de la portée de son équivoque.**

Mais décrivons d'abord l'objet, que nous appellerons un dispositif. C'en est un, puisque ladite machine est un assemblage d'éléments qui fonctionne et dont ce sont les rapports qui conditionnent les grandeurs, définition minimale de ce qu'est une structure, selon les mots du linguiste Hjelmslev. Le dispositif, donc, est assez simple, constitué d'un pupitre sur lequel est posée une feuille dactylographiée, devant lequel s'assoit le sujet de l'expérience. Derrière le pupitre, faisant face au dit sujet, une caméra le filmant durant le temps de l'expérience. Une consigne, non moins simple, qui est d'épeler dans un flux le plus continu possible, lettre à lettre, un texte. Ce dernier provient d'un texte générique, d'origine quelconque, dont on a supprimé « les blancs » et se présentant donc comme une forme compacte d'où ont disparu mots, syntaxe, ponctuation. La visée de l'expérience est d'enregistrer visuellement et phoniquement les accidents phoniques pouvant survenir. Ces accidents seront nommés lapsus. Entendons que si la moindre ironie est à l'œuvre dans le choix de ce mot, c'est parce que le dispositif, réduit au fonctionnement automatique, vient du même coup interroger la psychanalyse comme dispositif. Le lapsus en tant qu'il émerge de la machine, comme produit, qu'est-ce donc ?

Dans le champ de la psychanalyse, la réponse est simple, c'est un mot pour un autre. À s'endetter auprès de la théorie linguistique nous dirons que c'est un événement de langage. S'endetter, car dire « qu'il y a du langage » donc de la structure serait impossible sans son opération de science linguistique. La structure se phone sans s'ouïr. La condition de vérité de la fameuse phrase de Lacan que « *l'inconscient est structuré comme un langage* » présuppose d'ailleurs le dire « qu'il y a une structure », et donc que phoner c'est s'inscrire comme assujetti à la structure inaudible du langage. Nous effectuons la répétition de l'opposition phonématique sans le savoir, condition pour que parler garde un sens. La condition du sens dans la phonation est la surdité à l'opposition phonématique. Le sémantème n'est pas simplement d'un autre niveau structurel que le phonème, sa condition d'existence est d'oubli du phonème. Bref, c'est parce que la structure s'oublie qu'elle assujettit d'autant mieux.

Revenons à Freud : un mot pour un autre. Il s'agit bien d'une tension entre une chaîne sémantique et une chaîne phonématique qui l'informe, mais qui vient, dans l'instant du lapsus, à jouer contre. La charpente phonique du langage joue contre l'articulation sémantique. La supposition freudienne de l'inconscient est la supposition d'un sujet à l'instant de déconnection de ces deux chaînes. Le phonème se libère de la sémantisation forcée, qui est la règle de l'analyse, soit de « dire les pensées qui viennent ». Mais c'est à ce point qu'a lieu la deuxième affirmation freudienne, que le lapsus, opérant à contresens, peut donner accès à un autre sens, une autre chaîne, refoulée, donc aussi que l'inconscient ce sont des pensées (Vorstellungen). L'instant de battement du jeu phonématique est ramené dans le champ de force supposé d'une autre chaîne sémantique. Un mot pour un autre devient donc un sens pour un autre. Disons qu'au minimum c'est à ce point que la machine



LA MACHINE À LAPSUS, extrait vidéo, « Yasmina », 2010.

à lapsus vient interroger le dispositif analytique. La machine passe à l'envers de la règle analytique puisqu'il s'agit, non d'une sémantisation forcée, mais d'une phonétisation forcée. Il y a donc un premier geste qui est l'abolition du sémantème, qui est même l'abolition de toutes les conditions de sémantisation, liées à un texte, qui serait dit premier, originaire. Il n'y a pas de texte primitif, de mot premier, de sens premier, sinon supposables à leur abolition. Il y a un effacement premier aussi impossible à oublier qu'à rejoindre. Ce geste ironique mimerait-il « *cet Autre préhistorique inoubliable auquel n'accède aucun plus tard* » selon la formule de Freud à propos du refoulement primordial ?

Le sujet est donc celui d'une règle qui, puisqu'il s'agit de phoner lettre à lettre, mais dans le flux le plus continu possible, ne peut être que la règle du mot interdit. Ou plutôt, la règle, qui pourrait se réduire à l'application de la phonation à la pure différence (la lettre), comporte l'implicite interdiction de toute copulation phonématique. Comme toute règle, elle met en perspective l'horizon de sa transgression : ici, que le son fasse mot. L'opération même d'effacement des

blancs, d'abolition de ce qui constitue le sémantique dans sa structure différentielle, font du mot l'enjeu même de l'expérience, que le sujet le sache ou non. Il est introduit dans un appareil de conduction, la chaîne différentielle de la lettre, et s'y enchaîne. L'implicite du dispositif est le point de sortie, par où le sujet se déchaîne, soit le conglomerat phonique. L'instant du dérapage, où se produit l'accident, détache d'un côté le sujet (qui se disjoint tant de la chaîne que du produit phonique) et d'un autre le produit lui-même, qui joue sa partie seul. Le sujet, dans cet instant, se trouve coupé du produit, qui dès lors prend valeur d'objet.

Car nous disons « un mot », mais le produit de l'expérience est-il un mot ? S'il l'est c'est à prendre ce terme par la voie que l'étymologie nous indique. Même si le produit phonique est identifiable, parfois, entrant dans le code de telle ou telle langue, il est le plus souvent néologique, une onomatopée, une composition sonore compacte coupée du sens. Le *mutus* latin, indique sa racine *mu*, du beuglement peut-être, en tout cas veut dire un son, un bruit de voix qui n'a pas de signification. Le mot et

l'abolition de sens ont partie liée ; le mot et le mutique. L'irrépressible faire-mot de l'expérience vire le plus souvent au *muttire* latin. La règle, de prendre le sujet à la lettre, l'introduit du même coup dans un dispositif où la seule sortie possible de la litanie infinie de lettre récitée est l'accident, par où il prête sa voix (comme on dit) à la production du mot. Mais ce n'est pas un mot pour un autre, l'autre mot ayant toujours déjà été effacé. Il n'est pas le moindre texte de Freud consacré au lapsus où il ne montre que la lecture du lapsus n'est possible que dans son écart avec le mot qui aurait du être phoné. C'est la condition de la lecture, que l'inconscient soit ce qui se lise. Ici l'opération est impossible. C'est un mot qui se forme, par erreur, une bévue dans l'instant où c'est un son pour un autre, et qui pose le problème de la lisibilité.

C'est sur ce terrain des rapports de l'inconscient et du lisible que la machine nous tracte. L'inconscient freudien est un inconscient lisible, même s'il fait toute sa place avec le concept de refoulement primordial à la limite du lisible. C'est une chaîne signifiante, donc sémantique : un « ça veut dire » est supposé, et l'espace transférentiel du sujet, des associations



LA MACHINE À LAPSUS, exemple de texte à lire lettre à lettre.

signifiantes potentielles s'articulant au lapsus comme sens possible, est lié à l'opération de la lecture. Un lapsus freudien se lit toujours en regard, nous l'avons dit, du texte primitif, du texte de l'analysant, dans l'écart différentiel qui constitue le lapsus lui-même. Et la supposition de l'autre chaîne implique que dans la lecture et via la parole le sujet analysant s'y enchaîne. Il n'y a pas de déchaînement qui ne suppose dans l'analyse l'opération inverse, où lire l'inconscient s'est s'enchaîner.

Ici, l'expérience ne convoque pas un sujet divisé entre deux chaînes signifiantes, ce qui constituerait l'espace de lecture, mais plutôt en subvertissant la règle, en la prenant à la lettre, introduit la dimension de l'illisible. Le sujet de l'expérience se trouve écartelé entre la chaîne différentielle de la lettre et la chaîne signifiante du texte disparu (et supposable), mais le lapsus n'est jamais articulable à l'une ou l'autre. L'accident phonique prend alors la pente de l'illisible où c'est sa dimension néologique qui va prévaloir. Et d'ailleurs dans quelle langue faudra-t-il le lire ? Que, dans la bévue, le phonème se fasse rebelle non au mot mais à la lettre, que les phonèmes jouent entre eux au mépris de la règle, cela ouvre et ferme à la fois la dimension de l'inconscient freudien. Ou plutôt, cela ramène l'inconscient à un simple fait, lié à la liberté du jeu phonématique, au niveau de la batterie des phonèmes. Et encore, cette dernière n'est supposable que dans la langue maternelle du phonateur, restant alors le seul point de certitude dans l'opération de subjectivation du lapsus, s'il fallait tenter d'écrire le produit phonique qui émerge durant l'accident.

Ces considérations s'éclaireraient peut-être de cette phrase de Lacan, tardive dans son œuvre, et témoignant de l'écart pris avec Freud dans sa conception de l'inconscient : « *quand l'esp d'un laps, soit puisque je n'écris qu'en français : l'espace d'un lapsus, n'a plus aucune portée de sens (ou interprétation), alors seulement on est sûr qu'on est dans l'inconscient. On le sait soi. Mais il suffit que s'y fasse attention pour qu'on en sorte. Pas d'amitié n'est là qui cet inconscient le supporte* ». Le lapsus est pris ici comme fait d'ex-sistence, au regard du sens toujours possible, d'un vouloir dire toujours supposable. Mais, comme tel, et en deçà ou au-delà de la quête de sens, du code de la langue du phonateur, comme création phonique irréductible, donc au comble du non-sens, gît la preuve de l'inconscient, « qu'on y est », mais sans aucune station possible. Dans la langue, ça joue, ça se joue du phonateur et pas de jeu sans jouir,



LA MACHINE À LAPSUS, extrait vidéo, « Alexis », 2010.

ça jouit. Pour nommer cela, Lacan a forgé le néologisme de *lalangue*, pour dire le lieu de ce savoir parlé, qui civilise la jouissance en lui donnant sa forme langagière ; d'un jouir qui n'est pas celui du sens (c'est-à-dire celui du fantasme), d'un jouir qui n'est attestable que de ce produit qu'est le lapsus, et qui reste imprenable au sujet, d'un jouir perceptible dans l'affect qui traverse le locuteur, dans la sidération où il se retrouve un bref instant et dont d'ailleurs l'enregistrement visuel de la machine témoigne. En un éclair, l'affect qui accompagne le lapsus traverse et déforme le corps, au point qu'un arrêt sur image ne serait pas sans rappeler les photographies qu'un Charcot prenait, de ses hystériques convulsant. Extase du phonateur.

À un certain niveau, sollicité ici comme envers de la lecture, à rebours de la « dématérialisation » que suppose tout apprentissage de la langue, dans ce retour à la litanie de l'épellation, le sonore joue avec des unités différentielles composables. Mais ces unités sont, au sein même de la langue, indistinguables : mots, phonèmes, lettres... ? C'est à ce niveau que la matérialité de l'inconscient est appréhendable mais insaisissable. C'est la voie d'appréhension de l'inconscient comme analphabète. L'inconscient ne se lit pas, parce qu'il ne sait pas lire. Entendons qu'il ne peut être un fait de hasard que la machine rejoigne dans son opération les dernières avancées de Lacan sur ce qu'est l'inconscient. De ce point de vue il faudrait opposer dream-machine et machine à lapsus. À ce même niveau le lapsus s'oppose

au rêve et, Lacan encore, d'évoquer que si lapsus et rêve sont des bévues, dans le rêve le sujet s'y reconnaît, dans le lapsus jamais. Entendons ici que le hors de prise de l'inconscient s'avère dans le lapsus, témoignant donc que l'inconscient est un savoir sans sujet. Savoir est ici à prendre même comme savoir-faire avec la langue, dont le sujet ne peut que prendre acte. Ce savoir-faire avec la langue où celle-ci joue contre elle-même condense un jouir hors sens. La machine semble dans sa structure très homogène à cette conception de l'inconscient, en ce qu'elle vise à l'effet de production d'objets phoniques détachables, en direction de l'illisible. En tout cas il y a une spéculation dans cette direction, voire un pousse à produire de l'objet phonique, dans la règle même d'incitation à soutenir un régime de phonation, qui vient ici se substituer à la règle analytique, en en rendant du coup un son injonctif, rappelant l'équivalence ou plutôt l'envers et l'endroit que sont dans la théorie analytique le désir et la Loi. Mais en un autre sens, la leçon de Foucault est passée par là, et le démasquage de la structure discursive sous-jacente et silencieuse est celui, moins d'une soumission à la règle (figure ancestrale du pouvoir), que des rapports savoir/pouvoir qui ici transparaissent. L'incitatif du programme indique la direction d'une productivité, d'un savoir acéphale qui travaille, d'un savoir-faire avec la langue sous forme du produit jouit et hors sens, que l'observateur recueille. Pour qui travaille le savoir inconscient dans son régime de productivité, sinon pour cet œil, cette oreille, où s'accumule le produit ? Un plus-de-jouir, pour le dire en terme

lacanien, vient s'accumuler : bénéfice, mais au fond pour qui ? l'œil de qui ? l'oreille de qui ?

L'imprenable par le phonateur est lié à l'impossibilité, dans bien des cas, de décider de la lecture du lapsus. Pourquoi pas dans ce que l'on nomme sa langue maternelle ? sauf que le produit phonique s'y oppose bien souvent, démontrant du même coup que le lieu de l'inconscient, là où la langue joue contre elle-même, ne relève pas du code de la langue. À ce niveau l'inconscient n'est ni message ni code. Le sujet se trouve devant l'épreuve de l'indécidable, qui pourrait prendre la forme d'une question : comment ça s'écrit ?

Cette question vient comme un écho à la conférence de Derrida « *Deux mots pour Joyce* », à propos du « *he war* » de Joyce. C'est bien entendu à la lecture de ce dernier que quelques années auparavant Lacan s'attelait, disant de Joyce que son œuvre témoignait du fait qu'il était « *désabonné à l'inconscient* ». Entendons ici l'inconscient tel que Freud en avait la conception, l'idée.

À propos de l'accolement par Joyce « *he war* », Derrida dit ceci : « *traduire le babélisme d'au moins deux langues, cela exigerait un équivalent qui restituât non seulement toutes les potentialités sémantiques et formelles de l'hapax « he war » mais aussi la multiplicité des langues en lui, le coût de cet événement, en vérité son nombre même, son essence nombreuse et rythmée, l'un différent en soi et de soi, à la différence de soi, comme eut dit Héraclite en français* ». Voilà pour Derrida quant à Lacan, dans sa conférence consacrée à Joyce et à propos de la jouissance de la lettre dont l'écriture de Joyce témoigne, en direction sinon de l'illisible du moins de l'intraduisible (au sens de l'indétermination devant les langues) : « *...jouissance opaque d'exclure le sens. On s'en doutait depuis longtemps. Le savoir c'est être post-joycien. Il n'y a d'éveil que par cette jouissance là, soit dévalorisée de ce que l'analyse recourant au sens pour la résoudre, n'ait aucune chance d'y parvenir...* ».

Dans l'espace du lapsus, dans l'indécidabilité de ce qui peut s'écrire et donc de la portée de sens, alors oui on est dans l'inconscient. Dans ce coût où la langue joue de sa propre différence (Derrida), où la coalescence du jouir et du signifiant en tant qu'il vire à l'objet, selon l'équivoque d'ailleurs joycienne letter/litter (Lacan), s'avère l'inconscient en tant qu'il fait trou dans le sens. Seul cet effet de trouage avère l'inconscient, comme un jouir de la lettre, ou plutôt que la lettre jouisse, au mépris du sujet. C'est à ce point que l'inconscient peut être dit réel,



LA CYBER LAPSUS MACHINE, une variante de LA MACHINE À LAPSUS. Sammy Engramer, en collaboration avec Benjamin Cadon, disponible sur le site : <http://lamachinealapsus.labomedia.net>

soit là où la lettre jouie perfore le tissu du sens. La machine à lapsus est donc machine à produire du trou. Elle peut aussi bien être dite post-joycienne dans la mesure où ce qui peut se constituer d'un corpus de tous les lapsus enregistrés chez tous les expérimentateurs possibles, ne saurait former un ensemble consistant et traduisible. Ce serait alors un corpus babélien, l'ensemble inconsistant de tous les produits phoniques intraduisibles en une seule langue, sans la décision d'un maître, d'un Deus ex machina, celui qui dirait LA langue.

Il s'agit ici de l'enregistrement de toutes les traces phoniques et visuelles singulières et hors sens, du moment d'insertion, d'articulation, d'un corps singulier dans un dispositif visant à produire la coalescence du jouir et de la langue, dans un court-circuit du sens ; une façon d'aller droit au jouir, comme le fait le mot d'esprit, une façon de faire l'économie du sens dans la visée du jouir propre à l'inconscient. Si l'on peut dire, une façon de faire Witz un lapsus !

La machine à lapsus est donc, qu'on le sache ou non, machine à jouir.

Le rire de l'artiste pourrait se faire entendre à l'issue de l'expérience, si c'était au bénéfice de sa jouissance propre (le fantasme est fait pour croire cela). Pas si sûr ! À l'instant où la langue joue contre elle-même, livrant passage au jouir dont elle s'est faite, mais dont elle n'a pu que s'exiler pour faire sens, devenant comme toute langue ce bois mort dont parlait Lacan, à cet instant seulement le jouir se localise. Mais subsiste la question « qui jouit ? ». À entendre aussi « qui j'ouïs ? ». Car il n'y a pas de sujet de l'inconscient là où et dans

l'instant où l'inconscient peut être dit non pas symbolique mais réel. La machine est le témoin de cet écart où le sujet n'est pensable que du symbolique, effet de ce dernier, de la chaîne signifiante, mais radicalement coupé d'un jouir qui fait le réel de l'inconscient et dont seul l'affect témoigne ; qu'« on » soit dans l'inconscient, n'est d'aucun « je ». Laissons pour finir la parole à Lacan, dans cette formule-nœud : « *... ce en quoi consiste l'inconscient c'est d'être un savoir qui s'articule de la langue, le corps qui la parle n'y étant noué que par le réel dont il se jouit* » ; puis à Derrida : « *qu'est-ce que cette écriture nous apprend de l'essence du rire quand il rit parfois de l'essence, aux limites du calculable et de l'incalculable ?... une certaine qualité du rire accorderait quelque chose comme l'affect à cet au-delà du calcul et toute littérature calculable* ».

## JEAN-MICHEL VALTAT

Indications bibliographiques :

- Derrida J., *Deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987
- Foucault M., *Histoire de la sexualité, tome 1, La volonté de savoir*, coll. Tel, Gallimard, 1994.
- Freud S., *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Payot, 2004.
- Lacan J., *Autres écrits*, Seuil, 2001. et « Joyce le symptôme » in *Joyce avec Lacan*, Navarin, 1987.
- Soler C., *Lacan, l'inconscient réinventé*, PUF, 2009.

# Isabelle LARTAULT

«Les mots manquent...»

[Combinaison n° 20 de des mesures & démesures]

*raison manque d'horizon problèmes*

*de vue*

*exposée à la lumière*

*regards soutenus*

*l'absence de regard*

*regard de l'autre... Dire que je n'attendais que*

**ça...** *les yeux se croisent un sentiment de malaise*

*brouille le message passer passer sa vie*

*par exposition progressive*

*de l'objet phobique dans l'imagination*

*d'une personne aimée...*

*qu'au-delà on se perd*

**moi...** *Dire qu'il était à côté de*

*soudés à l'autre*

*disparaissent mystérieusement à*

*une vitesse record disparaissent volontairement... Dire*

**que j'aurais pu le toucher...** *qu'il existe de très grandes différences morphologiques*

*qu'en gros les êtres*

*humains mentent Dire que j'aurais pu lui parler...*

*d'un bout à l'autre de la planète pour*

*répondre*

*quelques mots éparpillés*

Si l'on sait qu'en *raison* du *manque d'horizon*, les habitants des grandes villes ont plus de *problèmes de vue* que ceux qui vivent à la campagne, que ceux qui vivent à la campagne voient uniquement les avantages de vivre en ville, que parce qu'elle vit de plus en plus en ville, la population occidentale est mieux nourrie et est davantage *exposée à la lumière* électrique qui favorise la stimulation de l'hormone de croissance qui est produite pendant les phases de sommeil profond qui diminuent après 45 ans, que sa baisse de production, en augmentant la quantité de graisse dans l'organisme, favorise les risques d'obésité, que l'obésité est mal vue dans les sociétés modernes, que des *regards soutenus* et fréquents, accompagnés de signes d'approbation de la tête rendent, en général, l'interlocuteur plus réceptif, qu'à l'inverse, *l'absence de regard* suscite la méfiance, qu'en situation de stress ou d'insécurité, nous fuyons spontanément le *regard de l'autre... Dire que je n'attendais que Ça...* Dire que si *les yeux se croisent* moins de 40% du temps, *un sentiment de malaise* s'installe et *brouille le message* que nous voulons faire *passer*, que *passer* 12 ans de *sa vie* dans les transports est le lot d'un consommateur qui arpente avec son chariot environ 3 800 kilomètres d'allées dans les grandes surfaces commerciales et les supermarchés à une vitesse d'environ 3 km/h, soit 90 marathons, que le stress réduit de 7 ans la vie des pauvres, que le stress post-traumatique des soldats revenant de la guerre d'Irak ou d'Afghanistan peut être traité *par exposition progressive de l'objet phobique dans l'imagination*, que si l'imagerie ne montre aucune anomalie visible on peut sous-estimer une douleur, que la douleur physique peut être réduite par la contemplation de la photo *d'une personne aimée...* dire que pour bien dormir 73 % des couples pensent que 1,60 mètre est la taille idéale d'un matelas parce *qu'au-delà on se perd*, que les joueurs se souviennent bien davantage de leurs gains que de leurs pertes, que la perte d'un être cher provoque une diminution des globules blancs impliqués dans la défense immunitaire... **Dire qu'il était à côté de moi...** Dire que 70 % des couples s'endorment *soudés à l'autre* en cuillère, que dans les espaces communs les petites cuillères, de quelque qualité qu'elles soient, *disparaissent mystérieusement à une vitesse record*, que tous les ans en France, 1700 personnes *disparaissent volontairement...* **Dire que j'aurais pu le toucher...** Dire que 15 000 volontaires de 5 à 70 ans ont été mesurés pour redéfinir la taille moyenne des français, *qu'il existe de très grandes différences morphologiques* en fonction des catégories socioprofessionnelles, que plus une personne est éduquée plus elle est grande, que moins les gens sont grands, que plus les gens sont gros, plus ils se déclarent plus grand et moins gros, *qu'en gros*, 24 000 personnes meurent de faim dans le monde et que *les êtres humains mentent* deux à trois fois par jour... **Dire que j'aurais pu lui parler...** Redire qu'en fonction du jour et de la nuit Google se reconfigure en permanence en s'adaptant à l'activité régionale des internautes, que ses 900 000 ordinateurs interconnectés parcourent inlassablement le web pour le copier en intégralité et transférer des données *d'un bout à l'autre de la planète pour répondre* chaque jour en une fraction de secondes à des dizaines de millions de requêtes quasi simultanées, chacune ciblant *quelques mots éparpillés* dans une dizaine de milliards de pages,

*à une vitesse record, prévoir* qu'on pourra bientôt trouver sur Internet le contenu de 15 millions de livres, *prendre en compte* un rapport américain qui montre qu'inclure la littérature dans les études des étudiants en médecine développe l'instinct compassionnel, *penser* qu'écrire régulièrement *ses états d'âme* dans un journal intime augmente la qualité des défenses immunitaires... **Dire que les mots m'ont manqué...** Dire qu'un licenciement brutal entraîne une baisse des anticorps, que des asthmatiques allergiques au pollen peuvent déclencher des crises à la vue de fleurs en papier, qu'1 papier met 3 mois à disparaître, 1 peau de banane 5 mois, 1 chewing-gum 3 ans, 1 sac plastique 5 ans, 1 ordinateur des centaines d'années, et que la consommation de conservateurs chimiques fait qu'un cadavre met 3 jours de plus à se décomposer aujourd'hui qu'autrefois... Rappeler qu'*au commencement* de sa vie, l'homme traverse, en accéléré, toutes les étapes de l'évolution, passant d'une cellule à un invertébré à un poisson à un reptile et à un mammifère avant d'être un être humain, et qu'en raison du réchauffement climatique, d'ici 2050, un quart des espèces animales pourraient *disparaître* de la planète, que la masse d'une planète doit lui permettre de « nettoyer » son orbite *en expulsant ou en capturant tout objet qui demeure à proximité...* **Dire que c'était le moment de lui dire ce que j'avais à lui dire...** Dire qu'au-delà d'une certaine taille, *les corps cessent de ressembler à des planètes et commencent à se comporter en étoiles*, qu'à cause de l'éclairage urbain, une douzaine d'étoiles peuvent être observées à l'œil nu à Paris, alors qu'on peut en voir presque 5000 *au-dessus des océans et des déserts*, que les déserts s'étendent, que *l'eau manque*, que *les mots manquent*, que *des milliers de milliards de mots-clés sont stockés en permanence* dans les serveurs, que chaque centre de données est un entrepôt gigantesque qui doit être construit à proximité d'une source d'énergie, qu'il y a 2,5 millions de réacteurs nucléaires qui ne servent qu'à éclairer le ciel, que *le ciel de la terre* semble séparé par *une ligne*, qu'*un mur* est un ouvrage de maçonnerie s'élevant verticalement sur n'importe quelle longueur servant à enclore, à séparer *des espaces*, à supporter une poussée, qu'*un pont* est un ouvrage reliant *deux points séparés par une dépression* ou par *un obstacle...* *On a beau faire un tour d'horizon quand on est seul au centre, beau savoir que seuls* 22 % des Français ferment leurs rideaux et leurs volets, *que seules* les personnes très proches peuvent pénétrer dans la zone dite de distance intime qui va de 0 à 60 cm, *que seule la gravité* est capable de donner à un astre une forme presque parfaitement sphérique, *que seul les êtres humains* pleurent en naissant et *que seul l'homme* et les quelques animaux capables de se reconnaître dans un miroir, viennent spontanément en aide à leurs congénères blessés et qu'une des caractéristique de la peur est qu'elle a toujours à *voir* avec ce qui va *venir*, qu'elle est une appréhension de *l'avenir*, que l'artiste qui a de *l'avenir* est celui qui a un degré de liberté élevée par rapport à la configuration dans laquelle il se trouve, que pour trouver les 8 790 000 entrées du mot « *clef* » sur Internet Google a mis 0,20 secondes... *On a beau dire et prédire...* **Dire que c'était le moment de lui dire ce que j'avais à lui dire et que... Et que je n'ai... Que je n'ai rien... Et que je n'ai rien trouvé à lui dire !**

*à une vitesse record, prévoir  
prendre en compte*

*états d'âme  
mots m'ont manqué...*

*penser*

*ses*

**Dire que les**

*commencement*

*au*

*disparaître*

*en expulsant ou en capturant tout objet qui demeure à proximité... **Dire que c'était le moment de lui dire ce que j'avais à lui dire...***

*les corps cessent de ressembler à des planètes et commencent à se comporter en étoiles*

*au-dessus des océans et des déserts*

*l'eau manque les mots manquent des milliers de milliards de mots-clés sont stockés en permanence*

*le ciel de la terre*

*une ligne un*

*mur*

*des espaces*

*un pont*

*deux*

*points séparés par une dépression un obstacle... On a beau faire un tour d'horizon quand on est seul au centre, beau savoir que seuls que seules*

*que seule la gravité*

*que seul les êtres humains*

*que seul l'homme*

*voir*

*venir*

*l'avenir*

*l'avenir*

*mot « clef »*

*On a beau dire et prédire...*

**Dire que c'était le moment de lui dire ce que j'avais à lui dire et que...  
Et que je n'ai... Que je n'ai rien... Et que je n'ai rien trouvé à lui dire !**

Sammy Engramer  
« ÖGLA »  
**ready made désactivé**  
(vous pouvez vous asseoir)  
40 cm X 52,2 cm X 83,8 cm  
Plastique  
2010



# OGLÄ

*Cent mille âmes,  
combien cela peut-il faire d'hommes ?*  
Jules Renard, *Pensées*,  
éditions le Cherche Midi.

J'ai dernièrement présenté deux œuvres à la galerie Astérides (Marseille) dans le cadre de «L'exposition exposée». J'aimerais aujourd'hui préciser l'angle d'attaque de *Holy White Cube* (voir Laura 8) et de *Oglä, ou le Ready-made Désactivé*. L'une et l'autre de ces œuvres flirtent avec ce qui structure depuis un siècle les enjeux de l'art contemporain ; la portée universelle du cube blanc et l'objet manufacturé ne sont plus remis en cause, ils préservent et conservent *l'esprit de négation* de l'art contemporain.

Nous connaissons les régimes de négation du ready-made tant ses détracteurs comme ses commentateurs ont été nombreux. Le ready-made duchampien est contre l'original, contre le style, contre le Beau, contre le savoir-faire, contre l'inutilité, contre l'art majeur. Le ready-made est au fond la garantie morale de *l'esprit de négation* de l'art. En tant que structure (spatiale), le white cube s'opposerait d'abord à la salle noire du cinéma ou du théâtre, et dans une certaine mesure à tout l'art vivant (institutionnalisé) — bien que le white cube soit le lieu d'une mise en scène, la mise en espace des œuvres sert les œuvres et non la mise en scène du dramaturge. Le white cube opère également avec un autre aspect de la négation, plus logique, ou plus physique. Ici, la négation n'est autre que *l'effacement* (le retrait) du white cube, afin de laisser aux œuvres la possibilité de nous *éclairer* et de prendre toute la place dans notre esprit. D'un autre côté, le white cube est aussi le support physique de l'art contemporain : peinture murale, dessin mural, papier peint, installations ou « vitrines » le désignent comme support, ceci pour une fois encore le faire disparaître, ou rarement révéler sa physicalité.

En revanche, pour le white cube comme pour le ready-made, nous sommes face à une ambiguïté de taille. D'un côté, le ready-made peut être considéré comme un vulgaire objet, une farce de mauvais goût, un geste de désinvolture anarchiste ; d'un autre, le ready-made est cet objet sacré et consacré par la négation critique qu'il représente, un geste d'une absolue liberté. Dans ce dernier cas de figure, nous sommes encore à ce jour confrontés aux scepticismes désabusés ou haineux d'un certain nombre de spectateurs — preuve, s'il en est une, de l'efficacité du ready-made. Le cube blanc a une fonction toute aussi ambivalente ; soit il garantit le

sacre, le prix et la préservation/conservation des œuvres d'art, soit il représente un espace scientifique dans lequel tout est possible, et historiquement, où il est possible de déconstruire une œuvre ou un ensemble d'œuvres avec un œil critique, matérialiste et scientifique (pour ne pas dire athée).

Cette ambivalence est au creux de la problématique contemporaine de l'art. Le cube blanc offre l'occasion de mêler la rage anarchiste à un acte critique et aujourd'hui consacré. Le cube blanc est une extension moderne du musée, et le musée est en parti un prolongement des trésors de l'église ; aujourd'hui encore, il est fort difficile de s'en référer à la loi de 1905, à la séparation définitive du spirituel dans l'art et de la raison pointilleuse dans une salle d'exposition. *L'International White Cube* aurait-il tacitement outrepassé la loi française ? La séparation entre l'espace scientifique de l'art et l'espace de l'art consacré (devenu aujourd'hui le lieu du spectaculaire) ne fut jamais claire, jamais tout à fait établie, et ceci, même s'il y eut de fortes revendications, des ruptures et des divorces artistiques. Le white cube reste ce lieu ambivalent où tout est possible, mais toujours dans le cadre d'une police culturelle, au sens d'une délimitation conceptuelle, donc d'une voix qui consacre à l'œuvre d'art quelques arguments, quelques légitimités, quelques préservations et conservations spirituelles et contemplatives et/ou scientifiques et conceptuelles. Finalement, on ne mesure pas à quel point le ready-made et le white cube représentent une tension dialectique entre la raison scientifique et le besoin de mythologie.

Suite à ce constat, il ne me restait plus qu'à tenter quelques expériences afin de saisir la justesse de ce propos, une en l'occurrence, avec *Oglä*<sup>1</sup> ou le Ready-made Désactivé. Allant jusqu'au bout de *l'esprit de négation* de l'art, ai-je les moyens dans le cadre d'une exposition de désacraliser un ready-made, de lui offrir une stèle, une fin ? Après réflexion et exposition, il semble que l'œuvre présentée soit encore ambiguë. D'un côté, le cartel signale qu'*Oglä* est un objet d'art qui n'en est plus un ; d'un autre côté, le statut du lieu d'exposition (Astérides, Friche Belle de Mai), l'assurance de l'œuvre (s'élevant au prix digne de ma côte encore floue), le transport de ma galerie parisienne à Marseille, jusqu'à l'apparition de mon nom sur le carton d'invitation m'invitent à considérer cette œuvre, au final, comme une œuvre d'art. Pourtant, je rends ce ready-made à son usage premier : *s'asseoir*. Cependant, soit les spectateurs décident de saisir cet objet comme un objet de réflexion, ou encore une farce grotesque, soit les spectateurs prennent

mon message au pied de la lettre et déposent délicatement leurs fesses sur le siège de la chaise. Toutefois, s'asseoir sur un ready-made, ce n'est pas tous les jours qu'on vous le propose, n'est-ce pas ? Cet événement suscitera peut-être une intense émotion esthétique pour celui qui transgressera tout l'amour qu'il a pour l'art contemporain, et, tout tremblant, posera son cul sur une chaise...

Moralité, qui dit que l'art n'est pas de l'art fait de l'art quand même lorsqu'il s'expose, et peut-être même plus, car il inscrit la négation même de l'art contemporain au sein d'une œuvre d'art se niant comme de l'art. Outre l'apogée d'un SUR-ART, à l'instant même découvert, cet acte pose un problème philosophique profond. Car je constate par cette expérience qu'il n'y a pas de négation qui ne soit pas positive. Pour la raison dialectique, les négations s'accumulent et produisent toujours de « la valeur ajoutée » à ce à quoi elles se destinent, s'articulent, s'ajoutent. Pas toujours dans les détails me direz-vous... En revanche, dans un ensemble complexe et contradictoire, ça fonctionne.

Il est aussi fort probable qu'une question plus brûlante soit contenue dans les paradigmes ready-made / white cube. Si par le plus grand des hasards nous démontrons un lien entre le temple protestant et le white cube, ceci en repartant du Siècle d'Or Hollandais jusqu'aux premiers « musées cliniques »<sup>2</sup> (comme par hasard hollandais) ; puis, si l'on accorde au protestantisme quelques influences sur le capitalisme, entre autre la mise en place d'une économie autour de la thésaurisation et de la vocation (*Beruf*) ; si enfin, on considère l'objet manufacturé dans un musée comme la consécration des effets et monnaies de la production industrielle et capitaliste (ce qui est le cas aujourd'hui, puisqu'un objet comme la moindre chose se rattachant à un événement ou une personnalité est susceptible d'entrer dans une collection), ne pourrions nous pas dire que Marcel Duchamp fut cet homme qui consacra une partie de son temps à soutenir et élever au rang de saintes icônes les productions du capitalisme industriel ?

## SAMMY ENGRAMER

1- *Oglä* fut dessinée et fabriquée par Ikéa dans les années 60, elle s'inspire de la chaise Thonet n°18, produite au XIX<sup>e</sup> et symbole, entre autres, de la chaise livrée en kit aux brasseries. La livraison en kit du mobilier est désormais universelle — des professionnels, Ikéa livre en kit au particuliers. Le «kit» a permis de reproduire des objets de taille moyenne à grande échelle à un prix de revient raisonnable. Ce qui laisse présager que l'artiste du XXI<sup>e</sup> siècle produira bientôt des «œuvres d'art en kit», non ?  
2 - Source : Frédéric Herbin.

# RAYONS DU ROCK!

ENTRETIEN AVEC RUBIN STEINER  
RÉALISÉ PAR SAMMY ENGRAMER

*Le Festival Rayons Frais donna l'opportunité à Rubin Steiner (en tant que programmateur des soirées « En attendant le Temps Machine ») d'offrir au public tourangeau une création hors norme. J'ai été fasciné par un dispositif mis en place pour le rock, pour la scène rock, souvent condamnée à poursuivre des vieux mythes, ou bien aux ordres des standards des majors. L'idée de Rubin Steiner est d'une simplicité exemplaire, elle nous rappelle d'ailleurs les efforts des électroacousticiens qui depuis des lustres circonscrivent l'espace de la scène avec des enceintes placées devant, derrière, à droite et à gauche afin que le spectateur soit totalement enveloppé par le son. Il y a néanmoins une différence avec ces dinosaures, virtuoses de la musique synthétique : il leur manque juste l'énergie, la sauvagerie et la puissance du rock !! Ce soir du 15 juillet 2010, j'écoute enfin ce que j'attendais depuis des années. Il a fallu pour ça des connivences, des intérêts communs, une concentration de guitares électriques et un chef d'orchestre en la personne de Rubin Steiner. Papier Tigre, Pneu, Electric*

*Electric et Marvin sont placés aux quatre angles d'une scène, au centre de la scène, le public est jeté en pâture dans la gueule du rock. Chaque groupe envoie la sauce à tour de rôle durant une heure, puis ils nous achevent de concert avec une symphonie de bombes électriques, nous ne savons plus où tourner la tête, on crame sous les éclairs, une hallucination sonore dont nous ne connaissons ni l'origine ni la fin envahie définitivement notre cervelle.*

**Sammy Engramer :** Cher Rubin Steiner, peux-tu nous dire comment t'est venue l'idée de réunir cette scène, et finalement de créer ce dispositif pour la scène rock ?

**Rubin Steiner :** L'histoire remonte à l'année dernière, pendant le concert d'Electric Electric au festival Rockomotives de Vendôme. J'étais avec Jay, le guitariste de Pneu, et nous étions placés exactement entre la grande scène (derrière nous) et la petite scène du bar sur laquelle jouait le groupe. Juste avant, Papier Tigre jouait sur la grande scène... L'idée d'un public entouré de groupes est venu lorsque Electric Electric a commencé à joué,

installé à même le sol, les gens à 20 cm de leurs instruments. J'étais avec une moitié de Pneu, Papier Tigre venait de jouer (sur une trop grande scène à mon goût), et j'ai eu vraiment envie à ce moment là d'être entouré de musiciens. J'ai tout de suite pensé à Pneu, Electric Electric, Papier Tigre et Marvin, amis dans la vie malgré leur éloignement géographique (Nantes, Montpellier, Tours, Strasbourg), j'en parle à Jay qui me dit un truc du genre «oh ouais putain !», et me dit aussi qu'ils ont un vague projet de tournée commune pour l'année suivante ; je garde l'idée en tête, sans trop savoir comment la chose pourrait être réalisable. L'idée de ce dispositif (quatre groupes qui entourent le public, pour faire simple) a été pensée avant tout pour **et avec ces quatre groupes**, qui depuis quelques années écrivent une histoire parallèle du rock, une histoire qui s'inscrit avant tout dans les rapports humains, le mélange des codes et le Do-It-Yourself. Pour le dire plus prosaïquement, Marvin, Pneu, Electric Electric et Papier Tigre ont réussi, musicalement, à marier la violence et la brutalité du punk à la transe du krautrock,



ALIX MARIE, « Eva » de la série Tenderly Mean, juillet 2010

les montagnes russes du post-rock et une folie technique héritée du free jazz, le tout emballé dans une iconographie syncrétique qui s'amuse des références, jusqu'aux titres de leurs morceaux ou leurs looks très *laidback* genre Sonic Youth qui fait du longboard en 1982. Des gens bien, qui ne s'inscrivent dans aucune scène, passent leur vie sur la route, enregistrent et fabriquent des images, avec un enthousiasme et une gentillesse communicative qui ne cherchent pas à aller au-delà de la musique : leur militantisme est dans l'action et la façon de faire. Et cette façon de faire (à l'opposé des schémas institutionnels, pour faire simple), est exactement ce que nous avons envie de défendre avec Travaux Publics, dans la nouvelle salle de l'agglomération tourangelle (**Le Temps Machine**) : non pas forcément faire autrement pour le plaisir de faire autrement, mais **INVENTER** des façons de faire, avec les gens et pour les gens. Ce dispositif n'aurait pas eu la même gueule avec d'autres groupes. Un projet délicieusement idiosyncratique qui a pu se faire grâce à l'espace de jeu idéal que nous a donné le festival Rayon Frais, au pied du château de Tours.

Je fais une parenthèse, car j'ai souvent envie de jeter des chaises contre les murs ou vomir quand j'y pense, à propos de «l'institutionnalisation du rock», qu'on pourra mettre en parallèle avec les arts plastiques, le design et la déco. Nous en sommes à un stade aujourd'hui, en France, où le rock est devenu un métier. Un métier avec documents, cadres, aides en tout genre et façons de faire dont des fédérations de professionnels du milieu, des médias et des grandes marques ont écrit les règles, au détriment de ce qui est la source de la création «rock» (et toute autre musique de jeune), à savoir la passion, l'envie, l'enthousiasme et, attention les amis, le talent et la débrouille. Exactement des choses qui ne s'apprennent pas. Brian Eno est très limité techniquement, il n'en est pas moins à l'origine d'inventions magnifiques en musique. Nirvana n'a pas été finaliste du tremplin du printemps de Seattle. Afrika Bambaataa n'a pas demandé à ses amis de voter pour son profil SFR/Orange jeune talent. Des gens comme Coldcut, Dominique A, Aphex Twin, Beastie Boys, Sonic Youth, Daft Punk ou LCD Soundsystem passaient plus de temps dans leurs studios ou sur des scènes de bar à essayer des choses pour se marrer (ou hurler leur douloureuse adolescence :) que de rédiger un plan comptable sur 10 ans et préparer leur carrière de rock star - être rock star, ça ne se décide pas, sinon on serait dans nos villas à L.A. en train de siffler des coupettes plutôt que

de faire des fanzines d'art contemporain déficitaires, n'est-ce pas Sammy ?

**S.E.** : Cette idée fut aussi l'occasion de créer un dispositif technique afin que chaque groupe ait un retour sur scène, non ?

**R.S.** : Sur ce point, nous allons rendre hommage à Olive (Olivier Claveau), directeur technique du **Temps Machine** et génial sauveur de situation, pour peu qu'il y ait des choses à souder, des composants électroniques, de l'électricité et des gens qui affirment que «Non, c'est impossible de faire ça, et en plus il faudra 200 mètres de câbles et il ne reste que 24 h ». Bref, Olive aime les défis, et il a fabriqué en deux jours une sorte de patch digne du labo d'Emmet dans «Retour vers le futur» afin que chaque groupe ait les retours de tous les autres, et ça a fonctionné. Avoir un Olive dans une équipe, ça permet aussi d'avoir des idées farfelues et d'avoir de la possibilité de pouvoir imaginer des choses différentes et inédites; ce beau jeune homme aime les défis et lorsque c'est vraiment impossible, il le fait quand même. Gloire à lui. Amour, louanges et tapis de fleurs jusqu'à la mort.

**S.E.** : J'ai été surpris par la façon dont les batteurs s'accordaient les uns avec les autres, comme si chacun reprenait le rythme de l'autre avec son propre style. Je me suis dit : « Tiens, ils sont en train d'apprendre les uns des autres en plein *live* ». N'est-ce pas aussi le but de ce dispositif finalement, comme une espèce de conception free jazz du rock garage ?

**R.S.** : Qu'est ce que tu veux que je réponde à ça ? Oui ? Bon, en réalité, ce n'est pas si simple... Les groupes avaient prévu de bosser un truc mais ils n'ont pas eu le temps. Une heure avant le show, ils ont travaillé quelques riffs de guitare et de batterie, et se sont mis d'accord sur un programme avec « enchaînements » entre chaque groupe. Ainsi on a pu entendre **Pneu** jouer avec **Papier Tigre**, ou **Marvin** enchaîner sur une fin de morceau d'**Electric Electric**, par exemple... Le 5.1 provoqué par les questions réponses de l'ouverture du concert était assez jouissif, et le final fut terrassant et extatique : tous ensemble et à fond pendant 10 minutes. Vous étiez-là ? Sinon, tu te rends bien compte que ta question est incompréhensible, hein ? Tout ça, au bout du compte, c'est de la musique. Encore une fois, ces quatre groupes aiment jouer, en général. Les batteurs étaient particulièrement uniques en leur genre, tu as raison, et c'est vrai qu'on n'a pas souvent l'occasion de pouvoir comparer des styles de jeu de cette manière. Pour ma part,

j'ai bien aimé les synthés aussi. Et les guitares. Pour ce qui est du free dans le garage, je vois ce que tu veux dire, mais ce n'était pas le but. Pour moi, l'enjeu était de déplacer le rapport public/scène, public/musicien. En général, les musiciens sont dans une boîte éclairée, et ils font leur job. Là, c'est le public qui était pris au piège, qui était au centre, qui devenait acteur, et actif. Assister à cette soirée, c'était **PARTICIPER** à cette soirée, et pas seulement être spectateur. A mon avis en tout cas.

**S.E.** : J'imagine qu'il n'est pas facile de faire travailler des groupes dont les orientations sont quelque peu différentes. Au final tout est apparu plutôt limpide, bien que dans le cadre de cette première expérience collective, je ne peux m'empêcher de penser qu'il y aurait encore quelques « calages » à travailler. Crois-tu que ceci peut devenir exemplaire, disons se poursuivre comme un genre à part entière de la scène rock, ou bien est-ce juste une hallucination ?

**R.S.** : L'idée d'inventer des nouvelles formes, c'est notre truc. Donc oui, c'est le début de quelque chose. Mais cela se fera sur des envies liées à des gens et à des lieux; il ne sera jamais question de faire du différent pour le plaisir de faire du différent. Ensuite, oui, travailler en amont avec les musiciens, c'est la prochaine étape. Vu qu'on aura bientôt un lieu, il y aura véritablement moyen de mettre en place des résidences pour ce type de projets. Et si ça donne des idées aux autres, c'est tant mieux. Mettons un peu de bordel dans le milieu du rock, nom d'une pipe, et qu'on arrête un peu de tous faire la même chose ! Non mais.

# “ DE L'ANALOGIQUE EN ART

**Analogique/analogie: adj. et n.f. (du grec *analogia*, rapport) rapport, ressemblance, conformité, similitude partielle d'une chose avec une autre.**

Dans ce numéro d'automne 2010 de la revue *Laura*, nous continuons d'aborder le rapport entre arts et techniques. Le support musical aujourd'hui numérisé et dématérialisé devient la seule voie d'accès à l'information sonore. Le support analogique rend accessible la nature de la retranscription et de l'enregistrement avec un caractère chaleureux voire sentimental que peut avoir un disque vinyle ou pour les amateurs des années 80-90 une cassette audio. Comme le souligne Jean-Louis Déotte sur le quatrième de couverture de son ouvrage *L'Époque des appareils*, « chaque appareil invente une temporalité spécifique qui devient celle de son époque. »

L'historiographie des rapports analogiques se positionne sur un dialogue et les concordances entre son et image. Pourtant le support audio et analogique questionne une nouvelle plasticité de l'enregistrement, de la reproduction. Ce texte est écrit à quatre mains, deux du technicien, fan inconditionnel des amplis à lampes, et deux de l'historien d'art et des techniques pour un questionnement dépassant la simple reproduction sonore.

L'enjeu est d'ouvrir un débat au sein de la revue sur les questions et les méthodes techniques aujourd'hui applicables à la duplication, à la reproduction ainsi qu'à la faisabilité plastique des supports sonores. Nous excluons volontairement les rapports synesthésiques pour traiter de la question

du support comme moyen humain, sentimental ou artificiel de reproduction. La naissance de l'enregistrement sonore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que la multiplication des appareils de lecture audio tel le gramophone s'accompagne du développement et de la commercialisation à grande échelle à partir des années 20 du support de transfert qu'est le disque. Ce dernier codage de l'information (demandé aux concepteurs) devient le moyen d'accéder à l'information mais surtout à la pratique musicale et ouvre l'ère de l'écoute personnelle et individuelle dans son salon. (cf. Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3*, éditions Autrement, 2008.) Aujourd'hui cette écoute de salon s'est vue attribuer un nouveau support : le numérique. Malheureusement, pour un certain nombre de fans, l'échantillonnage binaire, compris entre une valeur de zéro et un, est largement insuffisant pour reproduire toutes les exactitudes des variations des aspects ondulatoires du son. Ainsi l'échantillonnage de la note **la** se retrouve à être numériquement incomplet. L'analogique peut fournir un spectre plus large qui ouvre une écoute dépassant les limites physiologiques de l'oreille humaine pour quasiment caresser le tactile jouant sur le corps comme récepteur. Numériquement

amputé d'un certain nombre de ces vibrations et de stimuli, le son numérique est une information incomplète ne pouvant retranscrire la qualité même de la puissance de la note.

Comme le souligne Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, la question du support de transit de l'information véhicule obligatoirement une perte ou une disparition de certaines données. La puissance des haut-parleurs ne suffit pas à palier ce manque d'informations. Ainsi ce n'est pas en augmentant la puissance de l'amplificateur que l'on arrive à une qualité du son juste. C'est en fournissant aux haut-parleurs un message initial de puissance supérieure que l'on augmente la qualité d'écoute. Pour résumer en temps que néophyte : il ne suffit pas d'avoir une puissance sonore il faut avant tout que le message lui-même soit assez puissant. Pour une reproduction optimale l'analogique semble mieux convenir. Le disque ou la bande magnétique seront alors les meilleurs matériaux de conservation et de restitution du son. Ils permettent de matérialiser l'immatériel respectueusement.

Le microsillon du vinyle ou la polarisation de particules de la bande magnétique matérialisent les effets des variations ondulatoires. Ces analogies font naître un fantasme de la concordance: retranscrire le visuel en sonore. Comme l'énonce Walter Benjamin, la peinture est une copie à laquelle s'ajoute l'imagination. Par le son, l'art ne serait plus une copie mais simplement le trait imaginaire d'un artiste.

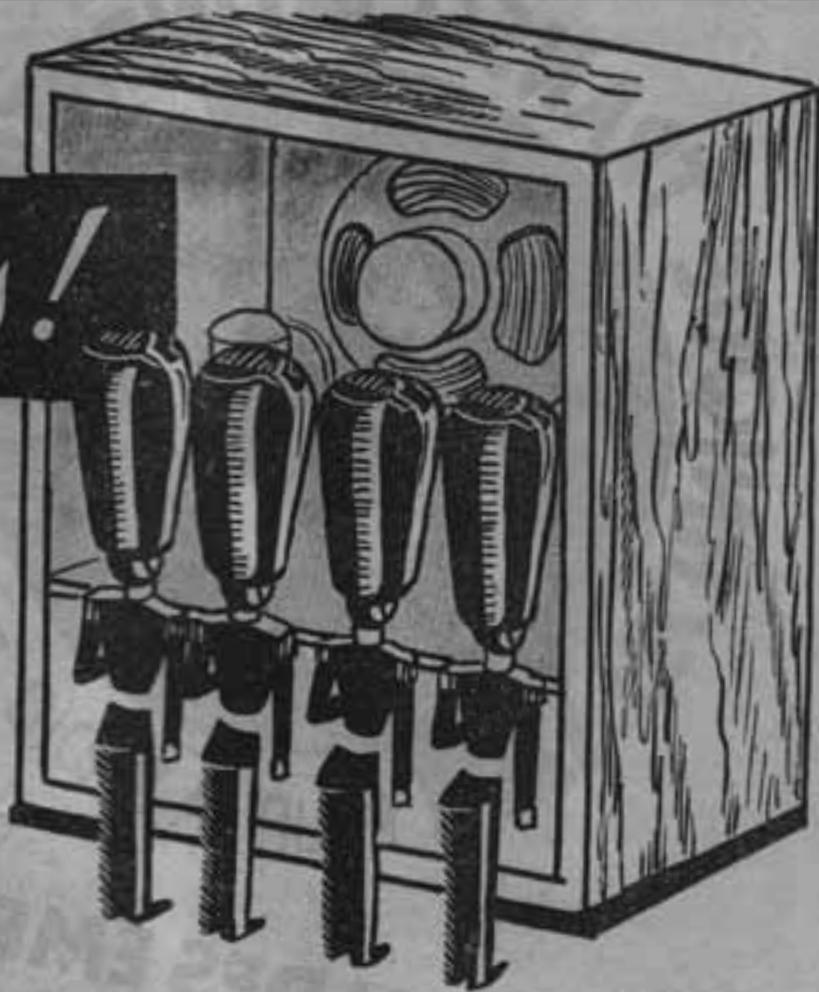
# ET MUSIQUE EN PARTICULIER”

**Embrigadez-les!**

... dans le poste que vous avez mis au point avec soin et presque avec amour.

Équipez-le avec les nouvelles lampes Mullard de la Série Transcontinentale.

Conçues suivant une formule inédite, issues des exigences nouvelles du réseau européen stabilisé, elles assureront à votre récepteur toutes les qualités que l'on peut demander à la radio d'aujourd'hui et leur prix est particulièrement modéré



# Mullard

## THE - MASTER - VALVE



Dans les années 20 et les années 30, nourri de l'utopie de la machine et de sa capacité de retranscription de messages visuels en messages sonores, l'artiste hongrois Laszlo Moholy-Nagy tente directement la gravure sur vinyle vierge afin de retranscrire le visuel en sonore. John Cage dans les années 50 revendique que la duplication et la reproduction du son ne sont qu'une étape qui doit être dépassée. Ennuyé par l'écoute d'un morceau de Beethoven sur cassette, il est pour lui plus intéressant de dessiner directement sur la surface de la bande la tête de Beethoven et de le passer dans le lecteur afin de voir comment le son en ressort. Car l'une des qualités plastiques de l'analogique tient dans son support physiquement inscriptible. Plastiquement plus imaginaire, le support analogique semble plus humain, plus interventionniste. Avant toute inscription, le support analogique est vierge. Pour le rendre efficace il faut modifier, voire « dépucler », cette surface virginale. Tout comme la toile, devient œuvre que par son recouvrement, le support analogique, qu'il soit vinyle ou magnétique ne devient que continuité d'informations par la dégradation physique de sa surface. Ainsi les premiers enregistrements se faisaient disque par disque. Les orchestres pouvaient donc jouer plus de 2000 fois le même morceau pour éditer 2000 disques.

Une fois inscrite, la surface devient comme tout organisme un espace vivant. La poussière, l'exposition aux champs magnétiques, les rayures ainsi que la lecture même rendent périssables de tels supports informatiques. La perte de données est irréversible. Dans cet ordre des choses, nous comprenons la raison pour laquelle aujourd'hui nous passons à grands coups de budget et de moyens humains à une numérisation intégrale de l'ensemble des archives des fonds musicaux ainsi que des fonds cinématographiques pour leur préservation.

Pourtant, les marques, les sauts, deviennent paradoxalement l'aspect sentimental, voire chaleureux, de telles lectures, de telles écoutes ou bien encore de tels visionnages, certaines infractuosités devenant même pour le support filmique des parties de l'original. Le matériau analogique semble aspect humain par ses défauts, ses comportements. Ainsi dans l'installation de l'artiste japonaise Shoko Ogoshi mise en place lors de sa résidence à l'Octroi de Tours en 2010, l'épuisement physique et sonore de la bande par son étirement et son défilement donnait l'impression d'une présence humaine.

En 1951, Cage se rend à l'université Harvard pour être placé dans une chambre anéchoïque, où il n'y a aucun son. Pourtant il va entendre ses sons corporels, les basses de son rythme cardiaque ou bien encore les aigus de son système nerveux. Ces sons « intentionnels »

prouvent que le silence n'existe pas. Il en est de même du support analogique. Nous pouvons très bien mettre des cassettes vierges dans un lecteur audio ou bien encore un vinyle vierge sur une platine et nous entendrons des variations sonores dues aux mécaniques de lecture. Ces reliquats se présentent comme des sons « intentionnels » attribuables au support. Ses effets involontaires, machiniques, rendent plus humains les caractères analogiques. Toute reproduction devenant alors naturellement une variation de l'original par le lecteur même qui le retranscrit. Ne sommes-nous pas mélancoliques des écoutes de notre enfance des craquements et autres interférences des vinyles parentaux, madeleines de Proust de l'analogique ? Cet aspect humain, malgré la dimension machinique du lecteur, fait que le silence en analogique n'existe pas. Nous pourrions à titre d'exemple citer les sons concrets de la lecture d'un vinyle qui lorsque les pistes se terminent le craquement du diamant sur le disque marque une absence, presque une nature morte. Comme la pipe fumante de *La Tabagie* de Chardin signifie une absence temporaire d'une présence humaine, le diamant craque.

Un autre aspect de cette plasticité du vinyle est la possible inversion ou modification de la lecture. Ainsi le scratch ou le sample des mouvements musicaux hip-hop et électro. Inverser la lecture et le code pour fournir un autre message font du vinyle un support informatique actif. Le phénomène de l'électrisation du message sonore pour sa reconstruction et sa reproduction conduit à sa subjectivité, à sa malléabilité.

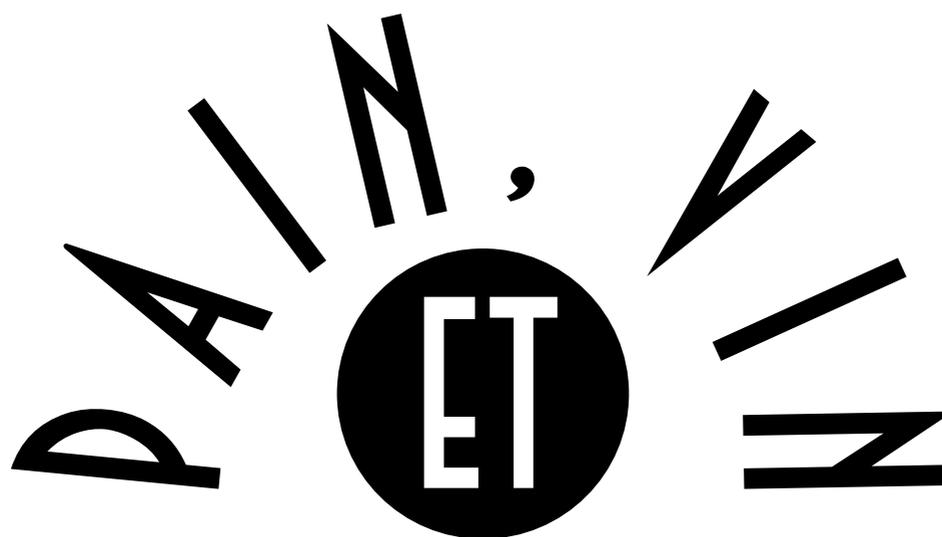
Dans un débat sans fin dans la communauté des musiciens, la lampe triode joue ce rôle de composant actif. Pour les tenants de ce dogme, le transistor ne serait que passif alors que la lampe est une variable à l'aspect beaucoup plus vivante. Elle figure visuellement et tactilement les variations du son. Dans son *Histoire des lampes jusqu'à l'avènement du transistor 1906-1960*, Claude Paillard montre la capacité visuelle d'une lampe et le fantasme que cela peut générer chez tout observateur (paillard.claude.free.fr). En effet, la mise en place de composants dans une chambre vide en verre dématérialise ces composants électriques. Dans l'histoire des arts et des sciences, l'impact de la lampe sur les artistes, comme Raoul Hausmann, montre comment ce moyen de communication universelle devient pour les artistes un modèle à suivre. Cette communauté des admirateurs de la lampe se poursuit encore aujourd'hui. Sa matière, son rendu visuel et le fait qu'elle figure la modernité de la communication et de la reconstitution d'un son, la lie à l'humain, lui donne un côté artisanal, technique et accessible.

Pour bon nombre d'amateurs, la qualité du son dans un amplificateur à lampe est supérieure, car aujourd'hui encore elle représente des moyens de retranscription beaucoup plus malléables, simples, beaucoup plus chaleureux mais surtout beaucoup plus exacts. Ainsi la plupart des très grands studios d'enregistrement conservent comme moyen de retransmission et comme moyens techniques la lampe et non le transistor. L'exemple de l'effet *Reverb* des amplificateurs des guitares électriques est analogiquement dû à des petits mouvements de ressorts. Quels que soient les simulateurs électroniques et numériques, ils ne peuvent retranscrire l'aléatoire de telles oscillations. Cette part incontrôlable renforce un dialogue entre l'homme et la machine. Nous ne maîtrisons pas intégralement l'instrument qui retranscrit l'interprétation et ce caractère expérimental, voire de funambule, crée une tension sentimentale, rendant unique les caractéristiques de l'appareil et du son produit. Aujourd'hui encore on s'émerveille des capacités du numérique à recréer les effets analogiques. L'analogique tel un Graal pour certains musiciens se mérite, se recherche.

Dans le cadre de la reproduction et de l'enregistrement sonore, l'analogique n'est en aucun cas un dinosaure qu'il faut mettre au placard. Il s'agit bien au contraire de comprendre comment les premières expériences du début du XX<sup>e</sup> siècle sont venues nourrir un aspect technique accessible. La compression numérique du message informatique musical, pour un certain nombre d'érudits, est une véritable hérésie au regard des qualités et des capacités de retranscriptions sonores.

*De l'analogique en art et en musique en particulier* revient sur un des grands fantasmes de ses capacités techniques à retranscrire les effets sonores, à multiplier les points de vue et les écoutes. Si l'information se trouve être compressée, modulée d'une façon inférieure, il est une perte de sens et de contenu. Par la lampe et par l'analogique, le message est empreint de toutes les modulations de l'original que l'on retranscrit. Dans cette chaîne reproduction/support d'écoute, le « tout analogique » reste empreint des premières expériences électriques des modulations bricolées ou industrielles, nourrissant ce fantasme que la machine peu à certains moments être humaine par ses hasards maîtrisés.

**ANTOINE BOURGOUNON  
GHISLAIN LAUVERJAT**



# SPACE OPERA

## LES VANITES "GRANDES FORMES" DU GENTIL GARÇON

« *I make you break  
You make me hard  
Your Irish skin  
Looks Mexican  
Our love is rice and beans and horses lard  
Your bones got a little machine  
You're the bone machine* »

**The Pixies, *Bone Machine*, Surfer Rosa**

Dans ses cours au Collège de France, Roland Barthes rappelait que l'enjeu de la création littéraire consistait avant tout à « tricher avec la langue, [...] tricher la langue elle-même. »<sup>1</sup> Nombreuses sont les pratiques artistiques qui ont adopté cette idée dans leurs propositions. Si, dans le cas de la langue, il s'agit de forcer les contraintes de la syntaxe de sorte que le réel puisse être décrit et nommer par d'autres biais que l'ordre conventionnel, en art, l'enjeu est celui, à l'intérieur des contraintes de genre et de forme, d'introduire une illusion trompeuse, voire une imposture, et pourquoi pas une disgrâce. Le fait est que la magie, comprise comme spectacle, n'est autre qu'une tricherie parfaitement exécutée dont le public se délecte de la supercherie invisible. En littérature, les américains ont une expression pour désigner l'état psychique qui saisit le lecteur à mesure qu'il « entre » dans l'histoire fictive et lui accorde une vraisemblance : « la suspension de l'incrédulité ». Le Gentil Garçon a peut-

être cela en tête ; certaines œuvres jouent effectivement avec cette forme d'expression dite « irrégulière », parce qu'elles se donnent la possibilité d'être insolentes et provocatrices au regard des habitudes et des attentes. Mais là aussi et avant tout peut-être, la suspension de l'incrédulité est recherchée ; avec une certaine réussite. *Empire* (2005), château de cartes à jouer, est à la fois le rêve d'enfant auquel les adultes prennent volontiers part et l'insolence de la tricherie puisque les cartes sont collées. Cette œuvre, *Houdini* (2010) est une sculpture anthropomorphe en plexiglas transpercée par des armes factices. Elle rappelle le spectacle de magie lors duquel une personne est enfermée dans une boîte. Cette œuvre possède un « regard » puisque deux orifices situés sur ce qui peut être le visage contiennent des caméras de surveillance. Le film est directement visible depuis un bureau de contrôle installé dans une salle dérodée. *Empire* et *Houdini* donnent le ton : accumulation, dérision, tricherie et magie enfantine ; les œuvres du Gentil Garçon creusent souvent dans une double direction : le simple jeu et la critique acerbe.

La tricherie appartient le plus souvent au domaine du jeu et du sport. Mais elle ramifie aussi dans le monde de l'économie et surtout de la finance. Le lien entre ces différents secteurs n'est pas anodin.

Lors de mai 1968 toutes les formes d'autorité ont été critiquées sans ménagement. Police, Armée, École, État, Structures Économiques, Justice, Arts... mais un champ social a été totalement oublié : le sport. Marc Perelman décrit longuement cet oubli et ses conséquences dans *Le Sport barbare, critique d'un fléau mondial*<sup>2</sup>.

« Le mode de production sportif rassemble et unifie [depuis vingt ans] les anciens et les nouveaux modes d'exploitation des secteurs traditionnels et plus récents que sont l'agriculture, l'industrie, les nouvelles technologies de pointe, les communications (Internet) en une entité « supérieure » mais sur les bases du développement que chacun d'eux avait pu acquérir pendant la période de leur développement séparé. Le sport tend, par conséquent, à rassembler, amalgamer puis fusionner l'ensemble de ces secteurs de production et devient lui-même le tout-puissant nouveau mode de production qui est la pointe avancée d'un système original. »<sup>3</sup>

Autrement dit, dopage, merchandising, urbanisme, travail, délocalisation des usines, presse, etc., ont trouvé en vingt ans un nouvel essor, de concert, grâce à la mise en avant idéologique de la figure du sportif. Ce que les critiques de Mai 68 avaient laissé dans l'oubli est

devenu le nouveau pilier économique et capitaliste le plus rentable et le plus dérégulé. Grâce à la « fascination émotionnelle », la « dépolitisation de la jeunesse », formation d'un « autre corps désésexualisé », « l'iconomanie » et le culte de la souffrance, tout un système capitaliste est solidement ancré sans que personne ne puisse trouver une voie critique. De fait, lorsque Le Gentil Garçon présente la sculpture d'un Bidendum Michelin hydrocéphale et trépané, assis par terre avec des néons en guise de patin à glace, il tombe juste (*Where Da Hell Are We Going ?* 2005). De la même manière, *L'amour à mort* (2005) est un corps humain allongé au sol, composé de plusieurs centaines de balles de ping-pong, dont le cœur bat au rythme d'une balle lors d'une partie, avec pour seul éclairage (stroboscopique) une pièce de monnaie qui tourne sur elle-même. Au-delà du lien explicite avec le film d'Alain Resnais, on retrouve tout du moins un ensemble d'éléments qui entre dans la critique actuelle du sport. Ce corps moribond est-il celui d'un athlète victime d'un dopage excessif ? Le milieu médical reste toujours ambiguë. Mais sans doute plus en lien avec l'œuvre, l'étrange situation du personnage du film, mort et/ou vivant, est en quelque sorte tranchée par le lancé de la pièce. Celle-ci est filmée comme en apesanteur ; le suspens dure. Pour son projet au Château des Adhémar, un dispositif consistait en une série de troncs humains, tête enfoncée dans le sol et pieds dressés vers le haut et fixés sur une planche à roulette, supportant, comme des Atlas modernes, un globe terrestre qui tourne sur les roulettes. Belle évocation d'une activité sportive dont l'enjeu, par-delà le plaisir, consiste à régler le mouvement planétaire une population désœuvrée. Le sport est devenu l'ultime projet « d'une société sans projet ».

En terme artistique, lorsque Le Gentil Garçon réalise des œuvres qui reprennent des éléments formels du sport, il entre dans un champ où les explorations restent très différentes les unes des autres. Ainsi, par exemple, Neal Beggs, fasciné par l'alpinisme, a réalisé des œuvres tout à fait intéressantes qui s'appuient très souvent sur une esthétique de la violence (*Surfaceaction*, Glasgow, 1998) ou de l'élégie (*Children Of The Voyage*, 2008). Jacques Julien développe une déclinaison des panneaux de basket-ball à la fois d'un point de vue formel et graphique. Le jeu des lignes noires rappelle parfois l'idée du monde carcéral mais de façon très éloignée. *Podium* de Nicolas Milhé propose un podium d'athlétisme inversé (en négatif), s'enfonçant dans le sol (la première place étant la plus profonde). Il convoque explicitement une critique

du sport et de sa logique de résultat. On peut donc constater que la production artistique actuelle s'intéresse au sport avec une distance souvent pertinente. Chez N. Milhé et Le Gentil Garçon, le sport n'est pas pris sous l'angle habituel, c'est-à-dire conformément aux codes de diffusion médiatiques comme dans *Zidane, un portrait du XXIe siècle*, un film réalisé par Douglas Gordon et Philippe Parreno (2006). Dans cette œuvre, les ressorts médiatiques et idéologiques du sport ne sont pas évités. On y retrouve : le culte de la personnalité, le goût de l'effort et de la souffrance, la répétition du réel jusqu'à l'épuisement, le morcellement du corps, la beauté de la technique, etc.

Comme l'écrit Marc Perelman,

« la tendance d'une possible fin de l'art est en elle-même rendue possible par l'établissement d'un *système rationalisé* dont le sport est la forme « utopique ». À la beauté classique de l'art s'est substituée une « esthétique » sportive dont les ingrédients sont la violence exercée sur les corps, leurs chocs, la commotion émotionnelle de masse dans le spectacle du sport dans et hors les stades. [...] Elle correspond à une esthétique du fluide, de l'éphémère, de la disparition, sous le primat d'une technique sommaire que l'on retrouve dans les gestes robotisés. [...] On assiste, sans la possibilité de la refuser, à une *esthétique mondialisée du geste sportif* comme technique concurrentielle à l'art. »<sup>4</sup>

Le détournement des objets et techniques sportives a-t-il alors une portée politique ? L'œuvre de Wim Delvoye, *Panem et Circenses III* (1989), pose le problème de façon frontale. Et de fait, l'objet, tant qu'il parvient à paralyser le geste habituel qui lui correspond, présente une qualité interrogative certaine. *Light Board* (2002) est une œuvre du Gentil Garçon qui travaille dans ce sens. Les roues d'un skateboard sont remplacées par quatre ampoules au Krypton.

La rallonge qui permet le branchement dessine sous forme de lignes parallèles la courbe parabolique d'une rampe de skateboard. Outre l'aspect impraticable et particulièrement fragile du skateboard s'ajoutent l'humour d'un engin se déplaçant à la vitesse de la lumière et la construction de la piste qui fait signe immédiatement vers une gestion urbaine des politiques de loisir et de sport. Ce qui compte, c'est sans doute à la fois l'opposition d'une fragilité, d'une grâce et d'un humour à la brutalité *crépusculaire* du sport et de ses mises en scènes médiatiques.

Or dans cette même idée critique, le lien du sport avec l'architecture tourne à l'absurde (voir les constructions aberrantes dans les villes qui accueillent les J. O. et se retrouvent lourdement endettées plusieurs années comme Athènes dernièrement). Or ce type d'absurdité est aussi l'un des enjeux des œuvres du Gentil Garçon.

*Le Cératopidoïde* (2005) est une sculpture monumentale (7,5x3x2m) d'un tricératops à l'échelle 1 réalisée en os en plastique. De même, *La fin des travaux* : « faire, défaire, refaire » (2001) est une pelleteuse mécanique à l'échelle 1 réalisée à l'aide de colle et de scotch dans laquelle de l'air est pulsé. Une autre fois encore, un champignon atomique (« *champignon économique* ») de plusieurs mètres est réalisé en sacs plastiques. L'expérience de ces œuvres est étrange : quelle est cette énergie capable de produire de tels objets si conséquents et paradoxalement si dérisoires, si imposants par leur volume et ordinaires par leur facture ? Dans son ouvrage *De l'idiotie aux burlesques contemporains*, Jean-Yves Jouannais évoque cette particularité de l'idiotie en art :

« [...] Concernant la question du travail de nombre de ces artistes s'intéressant à la puissance de l'idiotie, l'un des paradoxes s'avérait celui de l'écart apparent entre, d'une part, l'exigence, la rigueur, l'attachement à ce que leur labeur suppose d'abnégation et de temps et, de l'autre, le grand luxe d'incohérence, l'apparente nonchalance et la très scandaleuse légèreté de certaines de leurs œuvres. »<sup>5</sup>

Les œuvres du Gentil Garçon ont parfois donc quelque chose de cet « écart » qu'on pourrait interpréter comme l'effort incroyable d'une intelligence industrielle se servant d'un corps capable de tous les labeurs pour atteindre un résultat (l'œuvre) dont on sent bien l'incongruité, l'absurde et pour tout dire la déraison. Mais à chaque fois, Le Gentil Garçon prouve que l'art est aussi fait d'une sorte d'humour grave que l'on peut tenir pour une forme d'expression obsessionnelle. *Airline* (2000) est un immense avion (6x8x2m) en polyéthylène qui se gonfle et se dégonfle toutes les quinze secondes. À l'intérieur de l'avion, une chaise rouge décolle et se repose dans le même mouvement. Ce qu'il faut noter, c'est que ces œuvres témoignent à chaque fois d'une animation de la matière la plus triviale. Comme si l'artiste avait à rendre compte d'une passion ou du moins d'un intérêt pour les objets et les matières low culture afin de mieux formuler leur attachement au réel le plus simple et à la vie quotidienne et banale. Tout l'univers



LE GENTIL GARÇON, « Houdini », Photo © Antoine Bouvier, 2007.

de celle-ci est alors convoqué plus ou moins explicitement. Mais dans chaque cas de constructions monumentales, l'imaginaire populaire qui les soutient (champignon atomique, avions, pelleuse...) renvoie inexorablement au monde de l'enfance. Le Gentil Garçon, son nom souligne encore le fait, s'appuie fréquemment sur l'univers de l'enfance et de l'adolescence. *Totologie* (2006) qui reprend en abyme la tête à Toto, *Monstre soldes* (1999) tête du Père Noël en sacs de supermarché gonflé à l'air pulsé (Ø2xH4,5m), les voitures tamponneuses en scotch et papier *Des boucles chaotiques* (2001), soulignent encore la dérision du geste créatif, presque absurde, mais que la dimension enfantine relève de sa trivialité. Geste de gosse, rêve et univers d'ado rebelle, Le Gentil Garçon se moque « gentiment » des codes du monde de l'art. Aucun sérieux n'est perceptible sinon le caractère obsessionnel et appliqué ; il s'agit plutôt de retenir la dérision et l'insolence d'un Antoine Doinel des *Quatre Cent coups*.

Revenir sur ce monde de l'enfance consiste aussi à questionner cette idée du pseudonyme. Souvent utilisé dans l'univers musical, l'art contemporain n'en possède que peu. Le plus souvent, ce sont des noms conceptualisés relativement à une pratique et/ou un collectif d'artistes. En musique, les jeux sont plus simples. Provocateurs dans la majeure partie des cas, cette posture renvoie à des enjeux politiques, transgressifs, comme les premiers grands musiciens noirs américains : Duke Ellington, Nat King Cole, B.B. King... puis les groupes de rock contestataires allant de la Pop au Métal. On trouve aussi une forme ironique et désinvolte : Cure, Oasis, Breeders, Can, The Alarm... pour jouer avec le paradoxe de l'énergie conjuguée au bad trip. Et peut-être un genre de nom qui parie davantage sur la désinvolture et l'autodérision : The Flaming Lips, Pixies, Dinosaur Junior par exemple. Ces deux derniers coïncident peut-être davantage avec Le Gentil Garçon. Quelque chose de Peter Pan introduit dans l'univers du Rock pour les uns et de l'art contemporain pour l'autre. De la violence douce-amère, un peu acidulée, - perchée ou tripée - mais pacifiste. Comme si les œuvres du Gentil Garçon flirtaient au bout du compte avec le happy end d'un Space Opera ou un Steampunk S.F. qui serait passé par des voix tantôt expressionnistes, tantôt psychédéliques. Car les installations du Gentil Garçon, souvent plongées dans la pénombre, utilisent comme certaines œuvres graphiques l'émotion de l'enfance liée à la conquête fictionnelle des espaces

infinis. Alors parmi les ressorts du récit S.F. on peut en déceler deux qui reviennent régulièrement dans ses œuvres : une certaine construction et décomposition de la lumière, et le voyage (récit) dont la dimension fantasmagorique à la fois du retour désiré et de l'irréversible fuite en avant produit un autre type de réel. *The Rise and the Fall of Black City* est précisément une sorte de Space Opera réalisé au Japon en 2009. Cette vidéo (*Stop Motion*) joue explicitement avec la lumière puisque des lignes fluorescentes dessinent parfaitement les volumes géométriques des corps et des objets.

S'agissant du traitement de la lumière, les œuvres se déclinent du plus littéral au plus expressionniste : *Rayon solaire* (2003) est une suite de rayons glanés, découpés et collés bout à bout dans un long tube de verre pour atteindre dix mètres de longueur. À l'autre extrémité du spectre, *Le voyage fantastique* (2005) est un ensemble de sept montages numériques fusionnant dans le même dessin des gravures issues de l'édition originale du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne et les encres anatomiques de Léonard de Vinci. Associés les uns aux autres, les uns sur les autres, l'enjeu est alors celui de la lumière expressionniste de la gravure et de l'encre. On retrouve alors tout l'univers des cinéastes expressionnistes comme Lang, Sternberg, Stroheim ou Murnau qui avaient fréquemment recours à la superposition d'images. Chez Abel Gance, on peut compter parfois jusqu'à quatre images superposées dans son *Napoléon*. Mais c'est avec Lang et Murnau que la gravure et la peinture inspirent le plus le cinéma. Grâce aux éclairages savamment orchestrés à partir des techniques picturales, l'image fait basculer le spectateur dans le monde onirique et cauchemardesque de la science-fiction. *Metropolis*, *Faust...* sont construits à partir de la lumière qui modèle les volumes des espaces et des visages. On sait aussi combien le surréalisme tirera des leçons de ces exploits cinématographiques. Le Gentil Garçon semble se souvenir de tout cela lorsqu'il réalise ces sept exemplaires de portfolio. Il est alors aisé de faire le lien avec les particularités du récit. Sa conférence sur la conquête spatiale, *A Soap Odyssey* (2001), fut élaborée à partir de détournements de détails d'emballages de lessives. À l'aide d'un diaporama, il proposait de refaire une histoire de cette conquête uniquement par le biais de l'imaginaire S.F. disséminé dans le marketing de ces produits domestiques. Enfin, l'exposition *La grande décomposition* qui s'est déroulée au Lieu Unique en 2009, offrait encore l'expérience d'une

décomposition/reconstruction du récit fictionnel. Certes moins explicitement S.F., les phénomènes présentés sous forme de « postes » (sculptures - installations) déploient cependant le monde onirique de l'enfance sur le mode d'un « cinéma en volume ». Le bonhomme de neige fond progressivement à mesure que l'on se déplace dans les allées et que les mêmes sculptures, placées en série les unes à la suite des autres, se modifient pour devenir des têtes de mort. De la même façon, une pomme tombe et s'écrase, une cocotte en papier se déplie, un avion se crashe contre un poteau, etc. Le rendu de l'exposition, édité sous la forme d'un flip book, est encore un jeu à la fois avec l'univers de l'enfance mais aussi de l'enfance du cinéma. Les œuvres du Gentil Garçon construisent un univers cohérent qui mêle à la fois l'humour et la tragédie. Comme dans les films de Buster Keaton où l'acharnement du monde contre lui tourne au grotesque, ses installations et sculptures jouent la partie sur le mode de la « grande forme »<sup>6</sup>. Elles rappellent combien le monde des adultes ne cesse de rater la destruction de celui des enfants. À chaque exposition, il s'agit de relever ce dernier de manière monumentale et magistrale du sol d'un ring de boxe que seuls les adultes fantasment.

## JEROME DIACRE

1 - Roland Barthes, *Leçon*, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, 7 janvier 1977, éditions du Seuil, 1978, p. 16

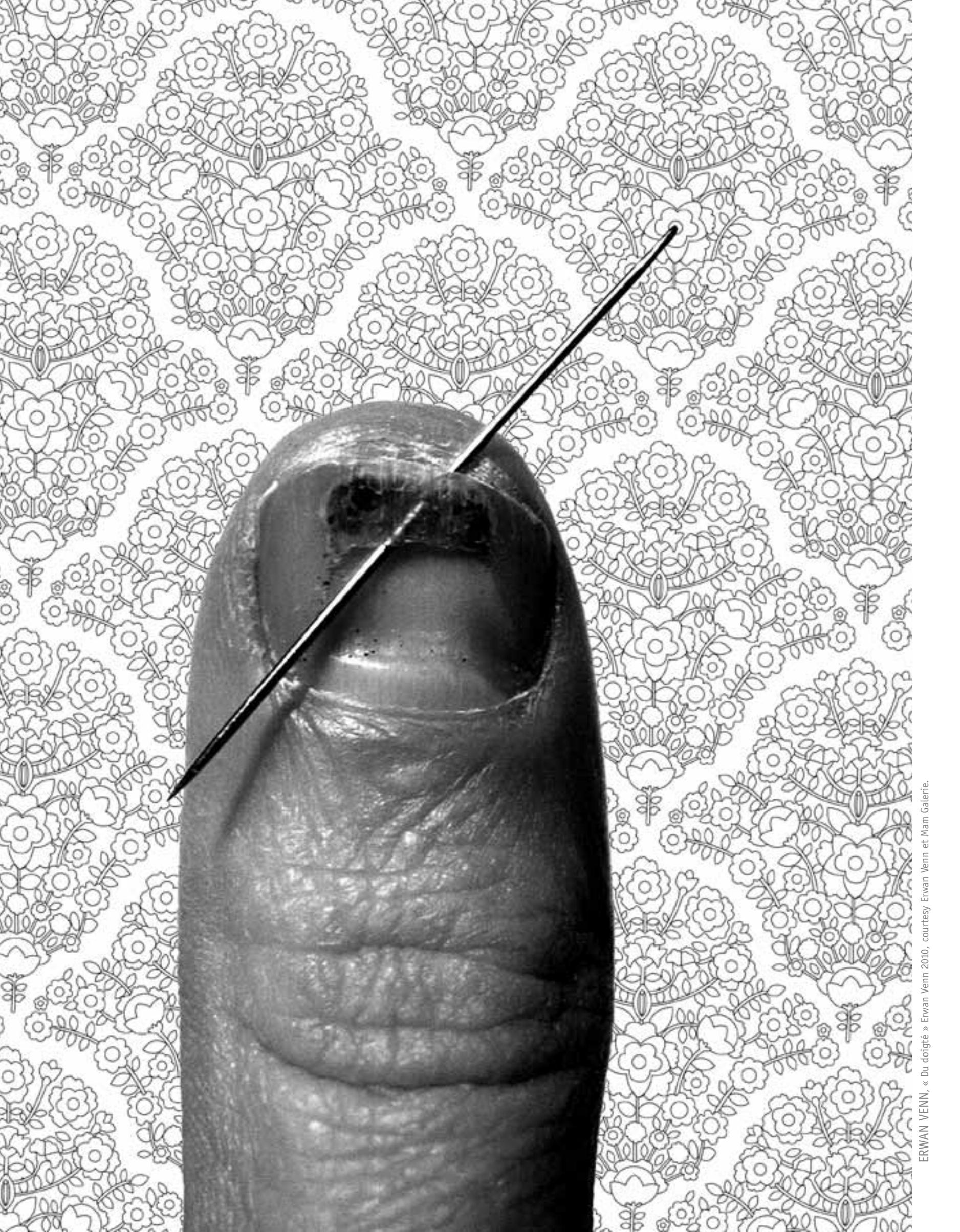
2 - Marc Perelman, *Le Sport barbare*, Paris, éditions Michalon, 2008.

3 - Ibid, p. 60.

4 - Ibid, p. 63. Et l'auteur d'ajouter : « Or si des sports comme le football et le rugby peuvent se rattacher au domaine de la *désublimation répressive* - défoulement des individus, débauche des énergies « libérées » et délivrance grossière, brutale, massive des corps par des piétinements, des coups, des télescopages, des heurts, des commotions, bref de la sauvagerie -, cette « érotisation » virile se réalise entre mâles assoiffés de victoires, prêts à en découdre sur le terrain ou dans les vestiaires. [...] Le sport participe donc plutôt d'une *esthétique crépusculaire* [...] », p. 66.

5 - *De l'idiotie aux burlesques contemporains*, catalogue, éditions Beaux Arts Magazine, Paris, Reims, 2005, p. 12.

6 - Gilles Deleuze, cours du 11 mai 1982. « Qu'est-ce qui nous frappe énormément et qu'est-ce qui fait que Buster Keaton - je ne dit pas du tout que les autres ne soient pas modernes - mais comment est-ce qu'on définirait la modernité très particulière de Buster Keaton ? Je disais c'est finalement l'ampleur et la puissance des images extra burlesques chez Keaton. Il y a dans la plupart de ses films, des images extra-burlesques qui ont une beauté, comme on dit une beauté griffithienne, et une intensité dramatique. [...] J'appelle « grande forme » ces images qui appartiennent, mais fondamentalement, au cinéma de Keaton. Je citais encore un exemple « le typhon » dans *Steamboat bill junior*. Alors supposant que vous m'accordiez ça ; là vous avez des images de situations vraiment extra burlesques et de situations dans toute leur ampleur. Le typhon balaie la ville, l'asphyxie sous-marine emporte tous ce monde sous-marin. Le match de boxe remplit tous l'espace. Vous avez des fortes situations. »



ERWAN VENN, « Du doigté » Erwan Venn 2010, courtesy Erwan Venn et Mam Galerie.

# L'ART DES CONSEQUENCES

## LA DECISION POLITIQUE

Le texte ci-dessous a été écrit pour le colloque « Les lieux du passage » qui s'est tenu à La Maison des Hommes et des Techniques à Nantes le 30 mai 2010 dans le cadre de la Rencontre Archipelagos. Cette rencontre, s'inscrivant dans la continuité des Rencontres Internationales d'Eco-création organisées en 2006 et 2007 à Rezé par les associations Apo33 et Ecos, a réuni des acteurs issus de divers champs de pratiques (artistique, sociale, écologique, architecturale, technologique...) pour questionner les mutations territoriales de la métropole nantaise et plus particulièrement la formation de l'île de Nantes sur la Loire. Le colloque est venu clore une semaine d'expérimentations, d'explorations, d'ateliers, de promenades et d'éco-constructions, articulés à trois différents axes problématiques. Notre contribution à la problématique de « *L'imperceptible : seuils, passages, limites, frayages* » consista à explorer le territoire urbain en transformation allant de la maison des îles de Trentemoult à l'ancien chantier naval de l'île de Nantes, en se mettant à l'épreuve des seuils imperceptibles qui le traversent. Ces seuils constituent autant de lignes de fraying et de passages regorgés de temps : mémoire stratifiée (langages, techniques, restes), histoire de conflits (politique, géographique, économique), anachronies des pratiques territoriales (architecturales, humaines, esthétiques...), empreintes et fossiles (traces végétales, animales, minérales, industrielles, atmosphères des lieux). Il s'agissait de déplier ces lignes pour reconvoquer notre contemporanéité à travers une pratique des corps, nourrie d'autres expériences et vécus : Deligny et ses lignes d'erre, le dreaming des aborigènes d'Australie (leur chant des pistes), Ghérasim Luca et la circulation des objets objectivement offerts... Pour une vision et un vécu du monde loin de notre anthropocentrisme occidental.

*« Quelles sont les forces contraires apparues au cours de cette quelconque après-midi de fin d'automne et quel phénomène d'une précision presque chimique se consumait en moi sans tenir compte de ma personne ? Quel mystère du hasard tentait de se dévoiler ? Quel groupe de désirs est apparu alors dans l'univers comme une meute de loups ».*  
(G. Luca, *Le Vampire passif*)

Un événement a eu lieu. Un événement politique. Cet événement persiste, il continue d'avoir lieu.

Un seuil critique a été franchi. Une décision politique a pris corps. Une crise s'est déclarée, dans le sens de krisis : décision. L'éclatement de la crise a mis en scène un conflit de forces, opposant les organisateurs de l'événementiel culturel « Estuaire » — et la politique d'urbanisation menée par la mairie de Nantes pour accéder au statut de Métropole Nantes-Saint Nazaire<sup>1</sup> —, et ceux qui se sont appelés « la Meute ».

Lors de la biennale de l'été 2009, Stéphane Thidet a été invité par Jean Blaise pour faire une proposition « artistique » intitulée « La meute ». Voici comment la présente le catalogue :

« Le Château des ducs de Bretagne vient d'être entièrement restauré. Le palais ducal abrite le musée d'Histoire de Nantes à la scénographie très contemporaine. L'univers de Stéphane Thidet explore l'inconscient collectif, l'enfance, le divertissement. Ses œuvres laissent place à l'imaginaire : des montagnes qui poussent au centre d'un billard, un amas de confettis noirs devient un lourd terribil, une piscine renversée se transforme en chapelle...

Au cœur de la ville en mouvement, le Château nous restitue une part du Moyen-Age que l'artiste fait vibrer en y intégrant du sauvage : il arrête l'entretien des douves et invite une meute de loups à y prendre ses quartiers d'été. »

Le quotidien Ouest-France du 4 juillet 2009 présente ainsi la proposition : « Sous le soleil, ils arpentent nonchalamment les herbes hautes sous le regard des badauds. Les six loups de la meute se croisent,

jouent avec les nerfs d'un canard sans jamais le croquer, lèvent le museau vers les visiteurs accoudés au pont de secours. Parmi eux, des enfants fascinés : « Ça fait bizarre, des loups ici. Mais ils n'ont pas l'air méchant ». Des touristes étonnés : « C'est une attraction permanente ? » Des enthousiastes : « Je trouve ça super ! Ça me fait penser au parc du Gévaudan ». Des arpenteurs sceptiques d'Estuaire : « Lavau et Cordemais, ça vaut le coup. Mais là, je ne vois pas trop où est l'art ! » Des Nantais blasés : « Quand j'étais gamin, dans les années 50, tout le cirque Pinder remontait la rue Crébillon avec les animaux, alors les loups... » [...] C'est l'œuvre qui remue le plus et qui suscitera le plus de débat » annonçait Jean Blaise à l'ouverture de la Biennale ».

Ce n'était pas peu dire. En effet, une meute a surgi de la nuit. Des loups se sont mis à hurler puis à mordre. Un petit groupe de personnes, portant des masques de loup, a fait incursion au Lieu Unique le 27 juin pour saccager les lieux. Quelques jours après leur passage, ils ont déposé au Lieu Unique un petit livret intitulé « Pour un art des conséquences », revendiquant en ces termes le rapport de force engagé :

« Le 15 juin 2009, l'artiste Stéphane Thidet donnait une conférence sur son " œuvre " : six pauvres loups fermiers transplantés dans les douves du château de Nantes. Quelques personnes, portant des masques de loup, sont intervenues silencieusement en lançant seize papillons signés la Meute. Sur chacun une simple phrase.

Le 18 juin, face au château, la phrase suivante a été inscrite en rouge sur un mur, avec la même signature : " Le pont-levis est relevé, mais les murailles sont lézardées ".

Le 27 juin, un groupe de gens " bien préparés ", porteurs des mêmes masques, a attaqué et saccagé le Lieu Unique, là où le consommateur culturel vient siroter ses boissons fraîches entre deux œuvres. " Ça a été hyper-violent et impressionnant ", a déclaré l'un d'eux. Boutique ravagée, bar en miettes et œuvre d'art entamée par le fer. Rien n'a été épargné. Le tout était

recouvert "d'un produit visqueux noir". La police est arrivée très vite mais nous avions déjà disparu, non sans laisser un tract sur place : " Nous sommes revenus ".

" Depuis ce Lieu Unique, au cœur de la Métropole, les agents d'une guerre contre tout ce qui vit et qui leur échappe voudraient démontrer que rien ne peut plus arriver ", écrivions-nous dans ce texte, lors d'une opération dont les commentateurs s'efforcent depuis d'escamoter tout sens politique. [...] Parce qu'ils contribuent à des choix politiques, planqués derrière des arguments ludiques ou poétiques. Parce qu'ils sont chargés d'occuper les esprits, de quadriller l'espace, de préparer son aménagement rentable à grand renfort de prestations médiatiques, de financements, d'arguments publicitaires. Parce qu'en vidant le langage de tout sens, de toute conséquence, c'est le débat lui-même qu'ils rendent impossible, et nous en prenons acte. Parce que la culture " démocratisée " (un fourre-tout pour spectateurs qui n'a plus rien d'une culture) est devenue le cheval de Troie de l'économie moderne. A Nantes, les machines de Royal de Luxe, les anneaux de Buren et les bars du hangar à bananes ont été froidement programmés pour attirer les Nantais de l'autre côté de la Loire sur l'île de Nantes, dans la perspective d'aménager cette île comme la ville du XXI<sup>e</sup> siècle. [...]

C'est tout cela que nous avons attaqué au Lieu Unique, pour faire exister un clivage réel, parce que nous ne laisserons pas ravager sans rien faire des possibilités de vivre tout autre que celles que les aménageurs nous imposent ».

L'éclatement de la crise consiste ici dans ce moment où se trace la ligne d'un front, ou se met à jour, sur la place publique, un conflit refoulé, dissimulé. Comment lire ce qui a lieu ici ? Comment penser le surgissement intempestif, totalement imprévu, de cette ligne conflictuelle ? Cette question se pose aujourd'hui dans un contexte où les grilles de lecture traditionnelles du champ politique (telles qu'elles se sont définies au XVIII<sup>e</sup> siècle) perdent progressivement toute leur signification. Selon ces grilles de lecture, ce qui a eu lieu serait à lire dans le partage qui oppose l'exercice d'une violence dite « légitime » (la violence de l'Etat) à l'exercice d'une violence contraire (celle des partisans), qualifiée par l'Etat d'illégitime. Il reviendrait alors à chacun de choisir son camp. Et c'est bien ainsi que les choses ont été interprétées. Les quelques articles publiés dans les quotidiens locaux suite aux événements, puis le long silence qui les a suivis, témoignent de la volonté politique de conjurer au plus vite le spectre qui a ainsi fait son apparition. En effet, depuis un an, nous n'avons plus entendu parler,

dans aucun des médias, de ce qui a eu lieu. Or ce qui a eu lieu ne peut selon nous être simplement assimilé à « de la haine gratuite et prédatrice qui sans science ni conscience surgit pour détruire » (Jean de Loisy, conseiller artistique pour Estuaire). Ce qui a eu lieu a déplacé les lignes du conflit politique. Se mettre à l'écoute de cet événement c'est s'engager à repenser les termes mêmes de ce qui est entendu par « politique ».

Une crise a eu lieu. Une crise, c'est-à-dire, selon l'étymologie grecque du mot : une décision. Qu'est-ce qu'une décision ? Une décision politique ?

La décision ici en jeu ne consiste pas dans une prise de décision au sens d'un acte intentionnel, répondant du seul et tout puissant libre-arbitre d'un sujet politique dans la volonté de réglementer l'espace public.

La décision est ici à entendre comme l'événement qui précède et ouvre à l'antagonisme des forces.

« La décision fait événement, certes, mais elle neutralise aussi cette survenue qui doit surprendre et la liberté et la volonté de tout sujet, surprendre en un mot la subjectivité du sujet, l'affecter là où le sujet est exposé, sensible, réceptif, vulnérable et fondamentalement passif, avant et au-delà de toute décision, avant même toute subjectivation, voire toute objectivation »<sup>2</sup>. Une décision est inconsciente, elle vient de l'autre en moi, de l'autre de moi. La décision est l'événement qui antécède le rapport de force. Comme nous le dit Von Weizsacker, « nous déduisons des forces après l'événement, et seulement après ». Car c'est la décision elle-même qui crée les forces qu'elle met en présence en donnant une prépondérance à l'une ou à l'autre. « La décision précipite l'instant mystérieux de l'origine d'où jaillissent les fondements et les forces en lutte ».

La décision précède donc l'antagonisme qui organise traditionnellement la pensée de l'espace politique moderne entre amis et ennemis. Cet antagonisme figé dans un rapport de force déterminé les transformations ouvertes par la crise. Dans le moment de la crise, le sujet se trouve démis de toute maîtrise. L'événement arrive. Quelque chose a lieu qui lui échappe. Tout l'enjeu consiste à savoir comment accueillir cet événement, cet *avoir lieu*.

« Avoir lieu » signifie arriver, se passer ou se produire. Quel est le temps de cet « avoir lieu », le temps de « ce qui arrive » ? C'est le temps du « pathique ». « En grec, "pathos" vient de "pasquein" et signifie "passion", "mode", "modification", "changement", "relation", "qualité", "attribut", "endurance". Le "pathos", c'est aussi ce qui arrive à une personne ou à une chose, un incident, un accident malheureux. Le "pathos", c'est ce qui nous tombe dessus, avec bonheur ou surtout avec malheur, ce dont on a fait une expérience bonne ou mauvaise. [...] Pathos désigne,

d'une façon générale, ce qui est éprouvé ou encore les qualités ou les propriétés des choses en tant qu'elles sont modifiables, contrairement à celles de leur essence. [...] "Ti pasquês ?" : qu'est-ce qui t'arrive ? Les grecs formulent en effet à l'actif une situation où prévaut ce qui arrive au sujet ; ils ne disent pas : "qu'est-ce qui t'arrive ?" mais "qu'est-ce que tu passes ? " ; ils mettent donc l'accent sur l'autre pôle, celui de l'activité, celui de l'événement auquel le sujet prend part. »<sup>3</sup>

La crise comme moment de la décision ouvre à un devenir, il ouvre à une transformation : au moment d'un passage. Un seuil se dessine et se déplace imperceptiblement. Le devenir prend forme dans les déplacements de ce seuil. Ce qui veut dire que les transformations ici en question « ne sont pas seulement des variations mineures à l'intérieur d'un système de coordonnées pré-établies. Le "trans" nous suggère qu'on a affaire à la recreation d'une forme »<sup>4</sup>. Comment accueillir le déplacement de ce seuil sans le figer dans un antagonisme déterminé ? C'est -à-dire sans le réinscrire immédiatement dans un système de coordonnées préétablies ? Comment laisser les forces agir et circuler sans les fixer dans un rapport de force défini ? Ici s'ouvre la possibilité de repenser le politique comme politique de l'hospitalité capable d'accueillir l'événement qui arrive et le devenir auquel il ouvre. Quel devenir s'est ici ouvert ? En quoi le seuil s'est-il déplacé ? Seule une interprétation peut accueillir ce déplacement imperceptible. L'interprétation n'est pas ce qui vient après un rêve ou un acte comme pour en déchiffrer la signification, elle est ce qui accompagne la métamorphose et lui permet d'advenir.

Notre interprétation sera que le seuil mis en crise dans l'événement qui s'est produit est précisément celui qui organise traditionnellement l'espace politique. Aussi, ce qu'il y a de politique dans la crise qui a ainsi fait jour ce ne sont pas tant les actes qui ont suivi la décision, que *l'agir* de la décision qui persiste à travers et par-delà ces actes. Cet agir s'indique dans le « devenir-meute » qui a traversé le corps de quelques uns.

Ce qui est mis en question dans ce devenir-meute c'est la frontière sur laquelle s'est instituée l'espace politique moderne, c'est-à-dire la frontière qui oppose l'homme et le reste de la nature dans la figure du loup comme bête sauvage. Accueillir ce devenir-meute c'est accueillir le déplacement du seuil, accueillir la possibilité d'une transformation de la question du politique aujourd'hui.

Revenons sur le contexte du geste qui a présidé à l'éclatement de la crise sur la place publique. A une époque où le gouvernement politique s'exerce comme biopolitique (ainsi que l'a pensé Foucault dans son

cours au Collège de France intitulé *Sécurité, territoire, population*), c'est-à-dire comme gestion et administration du vivant dans la sécurité, comme soumission du mouvement de la vie à la réglementation générale des corps et des espaces dans l'urbanisme, comme domestication et intégration de toute forme d'altérité dans les technologies, l'acte qui consiste, sous couvert d'« art » à enfermer des loups fermiers, c'est-à-dire domestiqués, dans les douves d'un château, ne peut être interprété que comme une provocation cynique jetée au visage d'un public supposé passif et ignorant, ou comme la tentative de vider radicalement tout geste artistique, tout langage même, de son sens. Que dit cet acte ? Que la biopolitique aurait gagné, que le monde aurait totalement été domestiqué, que le sauvage aurait été capturé et neutralisé, pacifié, qu'il serait enfermé dans les douves du château fort, celui d'où le surveille le pouvoir. Qu'il serait sans cesse sous son contrôle. Qu'il ne serait plus à craindre. Mais aussi que ce qui se cache aujourd'hui sous le nom d'« espace public » est en fait la radicalisation d'un processus de colonisation de la nature entendue comme monde du commun.

Dans son ouvrage *L'Ennemi de tous, le pirate contre les nations*, Daniel Heller-Roazen revient sur une distinction faite dans le droit romain entre trois types de choses inappropriables : les *res publicae*, les *res universitatis* et les *res communis omnium* (les choses publiques, les choses universelles et les choses communes). « Les choses publiques appartiennent au peuple romain, donc, par extension, à sa forme institutionnelle, l'État. Certaines sont destinées à un usage collectif, comme les rues et les places, les théâtres et les thermes ; d'autres, comme les esclaves, les mines et l'argent, servent les fins administratives de la République romaine. Nombre d'auteurs latins évoquent aussi des choses universelles ; si elles ressemblent formellement à celles qualifiées de « publiques », elles se reconnaissent au fait qu'elles n'appartiennent pas à la capitale mais à d'autres cités avec lesquelles elle est en relation. Enfin, pour les juristes, un troisième ensemble de choses extérieures à notre patrimoine se trouve dans la nature. Ce sont celles qui sont, par définition, « communes à tous ».[...] Les « choses communes », à la différence de toutes les autres, ne relèvent ni de la loi humaine, ni de la loi divine. C'est pourquoi aucun être unique – qu'il soit privé ou public, humain ou divin, vivant ou mort – ne peut les revendiquer légitimement. Elles sont directement issues d'un type de droit plus archaïque que le droit civil et le droit des gens, celui que les juristes romains appelaient le « droit naturel ». Pour les hommes de loi, sinon pour les philosophes, c'était un ordre juridique commun à tous les êtres vivants, les animaux comme les humains. Le *Corpus iuris* le décrit constamment en

termes négatifs. »<sup>5</sup> Mettre en scène la domestication du loup, n'est-ce pas, sur un plan imaginaire, reconduire le geste de capture généralisée par l'homme qui se joue aujourd'hui sur ces « choses communes » qui forment la nature ? Aussi, si le processus d'urbanisation qu'il accompagne ne cesse de se proclamer d'une volonté d'étendre l'espace public, cela ne correspond-t-il pas à la tentative par le pouvoir politique, comme pouvoir d'État, de s'accaparer l'ensemble du commun en y imprimant sa marque ? Ce n'est pas un hasard si ce front de conquête trouve son centre symbolique dans l'urbanisation homogénéisante de ce qui était historiquement un archipel d'îles transformé en une île unique : l'île de Nantes. Car la principale de toutes ces choses communes, nous rappelle Heller-Roazen, c'est la mer, et par extension les sources, les cours d'eau et les fleuves. La mer, ou plutôt le littoral, marque, dans le droit romain, la limite de l'exercice du pouvoir souverain. « Là, sur le rivage, l'ordre légal qui admet des formes exclusives de propriété rencontre un espace juridique qui ne lui ressemble en rien. Là, le droit institué – droit de la cité ou droit des gens – se heurte à sa limite : cet ordre immense, infondé et néanmoins d'une certaine façon juridique que les auteurs romains, tout à fait conscients de l'artificialité de leur droit civil, appelaient « nature » »<sup>6</sup>. Le « territoire » désigne, dans l'espace politique moderne, l'étendue des terres sur laquelle s'exerce la souveraineté de ces choses publiques que sont les États. Or la limite du rivage est elle-même mouvante, tel un seuil se déplaçant sans cesse ouvrant une zone indiscernable entre le dedans et le dehors. Ce seuil s'indique comme lieu du passage. Tout ce qui aura été capturé pourra, en franchissant ce seuil, retrouver sa liberté. Ainsi, si un animal était capturé et approprié par quelqu'un, il redevenait libre et sauvage s'il s'enfuyait ou parvenait à se libérer, redevenant alors propriété de personne, retrouvant sa condition de « chose commune ». Ceux-là même qui, par excellence, s'indiquent historiquement comme êtres de passage, comme ces agents du seuil qui font passer de la possession à la dépossession, ce sont les pirates. « Puisque, dans l'Antiquité, il était impossible à des êtres humains de survivre en mer s'ils ne revenaient pas assez souvent sur terre, ceux qui passaient cette ligne à cette époque ne le faisaient pas une seule fois mais de façon répétée. Ils vivaient en traversant la frontière mouvante que les juristes romains avaient systématiquement délimitée à tous les sens du terme. Quand ces voyageurs des mers emportaient des biens à bord de leurs vaisseaux, ils les transféraient du champ juridique où autre domaine où, de droit, les revendications de propriété devaient cesser. Ils transportaient les objets, à cet égard, de la région où on

pouvait les dire « dans notre patrimoine » à celle où ils étaient à l'extérieur : une dimension maritime qui ignorait la propriété »<sup>7</sup>. Ces êtres intermédiaires qu'étaient les pirates, ces êtres de passage, ces agents du seuil, traversaient la frontière mouvante où les choses passent de la possession de quelqu'un à l'appartenance à tous, ou à personne. Les pirates ce sont des êtres de passage en tant qu'ils rendent possible le passage. Ils accompagnent le mouvement de la vie comme passage d'un état à un autre. Comme nous le rappelle Canetti dans *Masse et puissance*, le pouvoir cherche toujours à fixer la métamorphose, à empêcher le devenir en le figeant dans une figure. Empêcher le devenir, ce sera d'abord fixer le seuil et l'instituer en frontière, soit, d'une manière ou d'une autre, résorber le rivage en comblant les eaux ou en multipliant les ponts. Distinguer un intérieur et un extérieur nettement séparé, postuler un antagonisme précis, instituer un rapport de force déterminé. Il y aura un camp et l'autre, celui de l'ennemi à éradiquer. C'est pourquoi, selon nous, le déplacement politique qui s'indique dans le geste de la Meute ne consiste pas tant dans l'affirmation d'un camp contre un autre, que dans la ligne pirate qui s'y est dessinée, dans la trouée qui a permis au loup de se libérer de sa domestication. Ils ne se sont pas fait les porte-paroles des loups. Ils ont laissé parler le loup en eux, ce loup qui est en chacun de nous et que la biopolitique ne cesse de vouloir soumettre à la domestication. Ils se sont fait les agents du seuil, réouvrant cette zone d'indétermination, d'indiscernabilité où les choses appropriées peuvent à nouveau devenir les choses de personne. En mettant en scène les loups domestiqués, les organisateurs du festival Estuaire ont appelé la crise. L'appel a été entendu. L'impossible a répondu à l'appel. Cet impossible c'est le surgissement du dehors, le surgissement de ce qui dans la vie échappe à toute capture. Devenir-Meute, devenir-impersonnel ou devenir-imperceptible : le mouvement du devenir échappe à toute tentative de captation. C'est pourquoi l'invitation au dialogue proposée par Jean Blaise ne pouvait que tomber à côté. Entrer en dialogue, voilà le geste fondateur de la cité en tant qu'elle isole un espace de l'homme du reste de la nature. Entrer en dialogue, c'est reconduire le geste de contractualisation qui s'érige, dans la pensée politique moderne, sur l'exclusion du loup. Le loup, c'est celui qui est hors contrat, celui à qui l'on ne peut se fier parce qu'il ne parle pas la langue des hommes. Il s'agirait plutôt de repenser le politique depuis le seuil, sur le seuil entre l'homme et le loup. C'est sur le seuil que le devenir advient, que le politique s'ouvre comme espace du possible. Or le seuil est bien cet espace ambivalent

du passage : passage de l'un dans l'autre et de l'autre en l'un. Le seuil c'est à la fois le milieu du passage et l'espace de la séparation. En lui s'indique une division (« dia »), mais l'enjeu consiste à penser cette division par-delà son arrondissement logocentrique, c'est-à-dire à accueillir le *polemos* qui agite toute division, ce *polemos*, qui pour Héraclite, désignait le mouvement même de la *physis* (nature). L'interprétation diacritique devient alors le geste politique qui accompagne le devenir en tant que mouvement du *polemos*, c'est-à-dire comme déploiement du jeu des forces dans les passages et basculements incessants qui vont de la *philia* au *thymos*, de l'*eris* à l'*eros*, de la colère à la passion. Le politique consiste à se rendre sensible au pathique, c'est-à-dire aux déplacements des seuils imperceptibles, à être attentif à la résonance des forces exprimées pour sentir le devenir qui s'y joue en sous-jacence.

Penser le politique depuis le seuil, ce sera d'abord défaire sa fixation en frontière, ce sera rouvrir le spectre du possible qui se déploie entre l'homme et le loup. C'est donc à un tout autre partage du politique auquel nous aurons à faire. De nouvelles lignes politiques petit à petit se dessinent. Heller-Roazen rappelle que, « à peine l'ordre territorial des États avait-il pris une forme apparemment définitive [grâce à la fixation des frontières qui auparavant restaient fluctuantes], que les lignes politiques qui traversaient l'Europe se sont mises à bouger, d'une façon qu'il a fallu un certain temps pour comprendre. Il a été immédiatement évident que la révolution de 1789 conduisait à dessiner et à redessiner de nouvelles frontières, en France et ailleurs. C'est toutefois au lendemain des guerres napoléoniennes qu'est apparu un phénomène infiniment plus perturbant pour le droit des gens que la simple fluctuation des limites territoriales. Le lien fondamental qui liait les associations politiques à des sections déterminées de la terre ferme a été remis en cause par l'apparition d'un personnage polémique à la légitimité douteuse : le partisan » (p190).

Sans doute se profilent à nous aujourd'hui de nouvelles lignes politiques dont le sens nous échappe encore. Mais ce que l'histoire nous permet de dire c'est qu'il est peut-être temps, à une époque où le globe a atteint ses propres limites dans la mondialisation, de repenser un espace du politique au-delà de la clôture anthropocentrique sur laquelle il s'est jusqu'à maintenant érigé. De penser un espace du politique capable d'accueillir le loup, le sauvage, la *physis* comme *polemos*. Cela impliquera pour l'être humain d'accepter de se défaire de sa souveraineté pour rendre la souveraineté au *dehors* auquel elle appartient. La loi ne devra plus se confondre avec la règle qui régit les seuls rapports humains. La loi s'indique et indique le seuil comme lieu du passage et de la division. Si l'horizon

politique qui ainsi s'annonce est celui d'un nomadisme, c'est en tant que le nomade est cet être de passage qui fait du seuil sa loi. La loi du nomade, n'est pas, contrairement à ce que pensait Carl Schmitt, ce qui préside au partage des terres. Elle est au contraire la ligne tracée dans l'accueil du monde. C'est ainsi que les Aborigènes d'Australie pensent la loi.

« Ordre idéologique et ontologique, structure mythico-rituelle, le Tjukurrpa [que l'on traduit aujourd'hui par Dreaming] anime l'univers en lui donnant forme et substance vitale. » Le terme Dreaming a été préféré à Dream Time parce qu'il « évoque davantage une action, voire même le caractère dynamique et immanent du Tjukurrpa. » Ancestral et à la fois présent, le Tjukurrpa fait loi. Il a toujours été, il est aussi ce qui permet au monde actuel d'exister. Et dans cette relation entre le monde humain et le Tjukurrpa, les êtres ancestraux servent d'éléments charnières. « Nomades par excellence, les êtres ancestraux, masculins et féminins, ont sillonné le territoire et modelé, au fil de leur voyages, de leurs rencontres et de leurs actions, le pays tel qu'il se révèle aujourd'hui. En se déplaçant sur et sous le territoire, ils y ont inscrit et nommé des "espaces" sociaux d'appartenance, des lieux ». De ces itinéraires mythiques, appelés aussi pistes, tous les Aborigènes en possèdent un fragment, car ayant été conçu, selon le récit mythique, par un esprit-enfant qui a pénétré le corps d'une femme qui emprunte un de ces itinéraires. Et ces segments fournissent les fondements sociaux et rituels, tant personnels que collectifs, de l'appartenance à un pays donné. Sachant qu'il est possible d'appartenir à plusieurs pays selon une dizaine de critères, tant familiaux que liées aux rencontres ou à la proximité d'un lieu fréquenté lors de son nomadisme. Ainsi, « par le biais des histoires tjukurrpa chantant l'inscription ancestrale du pays, toute l'étendue du désert occidental se déploie telle une gigantesque "fresque narrative", où chaque lieu a son importance, sa raison d'être dans la trame sociale et rituelle. Stanner [anthropologue des années 1960 qui proposa le terme de Dreaming] dira avec justesse des récits tjukurrpa qu'ils sont "une clé poétique de la Réalité". C'est une poétique qui définit la relation de tous et chacun avec le territoire et le cosmos ; c'est aussi à travers elle que s'exprime le politique. »<sup>8</sup> La Poétique de l'apparaître des Aborigènes d'Australie consisterait dans la possibilité de nommer, de chanter, de peindre, ces itinéraires mythiques par l'intermédiaire du Dreaming, d'une pratique personnelle et collective du Rêve, permettant le passage entre les êtres mondains et les êtres ancestraux. « Ainsi, peindre un Rêve c'est à la fois régénérer ses forces et lier l'objet ou la personne à la terre et à l'espace-temps des héros qui "rêvent" la vie des hommes et de leur environnement. »<sup>9</sup>

L'expérience collective que nous avons ouvert dans le cadre d'Archipelagos a consisté dans une tentative, inspirée de cette pratique aborigène, de penser le politique comme poétique de l'apparaître, traversant et croisant au cours de nos parcours les plans politiques, sociaux, économiques, esthétiques et cosmologiques qui se tissent en cet archipel d'îles.

Arpentant les lieux, nous nous sommes transformés en sourciers. Des différents passages et parcours, des traces ont été recueillies sur une surface d'inscription collective, produisant le récit d'une expérience qui tient compte de la sous-jacence de ces lieux de vie : des affects et rencontres, des apparitions intempestives, des survivances sonores ou visuelles qu'elles auront fait surgir.

Il s'agissait de nous mettre à l'épreuve de cette poétique de l'apparaître en nommant, chantant, dessinant, arpentant les multiples seuils imperceptibles qui, comme les lignes aborigènes, dessinent l'espace d'un vécu commun<sup>10</sup>.

Parmi ces seuils qui, comme autant de lignes, parcourent cet espace en archipel, l'une d'elle traverse la Maison des Hommes et des Techniques des anciens chantiers navals. C'est au seuil de cette Maison et de l'histoire des luttes<sup>11</sup> dont elle porte la mémoire, que nous avons pu accueillir la décision politique que portait le surgissement de la meute. Car en ce lieu de mémoire, il s'agit de dire que la mémoire n'est pas seulement le lieu de conservation d'un passé. La mémoire est le lieu même du passage : en elle doit se préserver le seuil qui ouvre à l'inconnu de l'événement et du devenir, cet événement qui a pris corps par l'apparition dans l'univers de cette meute de loups.

## DAVID GE BARTOLI ET SOPHIE GOSSELIN

1 - En effet, c'est ainsi que Jean Blaise, organisateur de l'événement, présente l'origine de Estuaire : « un projet politique au sens noble qui va travailler pour l'intérêt d'une région. La biennale est à la fois une réponse à la question de ce qu'est la constitution d'une métropole et l'aboutissement d'une réflexion culturelle ». Cf. article de Pascal Couffin du 21 juin 2006 paru dans le magazine Fragil. <http://www.fragil.org/focus/387>.

2 - Jacques Derrida, *Politique de l'amitié*, p 88.

3 - Cours de Jacques Schotte sur Viktor Von Weizsäcker.

4 - Cours de Jacques Schotte sur Viktor Von Weizsäcker.

5 - Daniel Heller-Roazen, *L'ennemi de tous, le pirate contre les nations*, édition du seuil, p 66.

6 - Op.cit., p 67.

7 - Ibid., p 73.

8 - Sylvie Poirier, *Les Jardins du Nomade*, Lit Verlag 1996.

9 - Barbara Glowczewski, *Les Rêveurs du désert*, Actes Sud, 2006.

10 - Cf. <http://uggug.info/doku.php> - Imperceptible.

11 - Dans ce cas-ci l'histoire du mouvement ouvrier et des luttes syndicales du chantier naval. Ecouter les entretiens avec les anciens ouvriers des chantiers sur : <http://uggug.info/doku.php?id=imperceptible>.



VINCENT MAJGER, SANS TITRE, 2010, photographie — carte blanche au collectif Mixar

# L'ÉVÉNEMENT D'UNE

# DEMOCRATIE

J E A N - P A U L L A B R O

L A K E O F T H E B O D I E S :  
T H E F R E N C H K I S S F O R  
T H E C I T Y

Quand, il y a 30 ans, pendant la période répressive, plus connue sous le nom de « normalization » de l'ex Tchécoslovaquie, un artiste slovaque avait bloqué une rue dans la vieille ville de Bratislava avec quelques corps couchés, c'était un acte hautement subversif. Ce happening se déroulait dans l'après-midi à une heure d'affluence incluant des passants qui durent s'arrêter et ainsi contribuer au blocage. De ce fait, ils devenaient involontairement une masse et potentiellement une masse révolutionnaire. Attendu qu'il n'y avait pas à cette époque de droit de rassemblement, ce geste avait une signification politique importante. Une intervention parfaite, avec un souci du détail tant géographique qu'horaire utilisant les stratégies semblables à celles utilisées par les situationnistes qui critiquent les relations de pouvoir, une division politique et un contrôle de l'espace urbain. Le happening ne dura pas plus de vingt minutes, assez pour que la police intervienne, et assez aussi pour que l'artiste prenne des photos en hauteur d'un endroit plein de monde. « Il n'y avait aucun endroit public à cette époque » expliqua Jan Budaj dans une interview « tout endroit était contrôlé par l'Etat, la police ». Cette action a démontré l'absence d'espace public dans une démocratie de l'époque.

Aujourd'hui vient un artiste français, Jean-Paul Labro avec son *Lake of Bodies: A French Kiss for the City* un happening d'apparence ludique plein d'enfants et de balles qui vérifie avec son art du dialogue, la nature d'un espace public dans une jeune démocratie. Il utilise mille ballons rouges qui recouvrent le sol du Main Hall de l'Eastern Slovak Gallery et attendent d'être libérés par un groupe d'enfants

pour se déverser et s'étendre dans la rue. Dehors on demande aux enfants de faire une frontière vivante et de bouger lentement cette énorme masse de ballons dans les rues de la ville, avec l'aide à la « navigation » de deux jeunes artistes délégués par Jean-Paul et reconnus comme Capitaines. Le scénario est simple et les consignes sont données dès le début. Dans un sens c'est une pièce amusante, mais les réactions engendrées dans un espace urbain surprennent. Tout d'abord il y a une tension sous-jacente, la frontière humaine est tendue car difficile à garder. Il y a également tension entre les Capitaines qui veulent garder un certain ordre et les enfants qui ne peuvent pas toujours tenir, il y a une relation de pouvoir dès le début du happening. Evelyn Toussaint a montré que beaucoup du travail de Jean-Paul présente « *un monde où les frontières sont poreuses entre jouer et jouer, plaisir et danger, allégresse et violence* »<sup>1</sup>. Dans le contexte de son travail, ce happening-là doit être vu d'abord pour une représentation de la frontière et de sa porosité.

Un incident se produit ; un homme armé d'un couteau protège la cour que les enfants traversent, le photographe officiel de la galerie est surpris par l'artiste tandis qu'il frappe de la main et du pied un petit bohémien qui veut rejoindre le jeu. La nature de l'espace public a énormément changé : d'un espace contrôlé par l'état et la police il devient un espace contrôlé par des intérêts locaux (commerciaux ou mafieux). Le happening a montré la privatisation grandissante d'un espace public et l'exclusion de certaines minorités, principalement la communauté bohémienne.

Avec un scénario simple et des acteurs

« Lake of bodies » ressemble à beaucoup de travaux dont l'intérêt est l'éthique, le quotidien et la question de la construction communautaire. En remplaçant la masse par la communauté, l'ironie par un simple jeu, ces expériences artistiques ont leur place dans les sociétés où la vie communautaire a pour ainsi dire disparue, ce qui n'est pas le cas dans un pays post-socialiste comme la Slovaquie. Ayant expérimenté la vie collective dans un régime socialiste, les habitants ont une certaine appréhension en ce qui concerne un quelconque rassemblement utopique. Quoiqu'il en soit beaucoup du travail de Jean-Paul Labro, bien qu'il semble jouer au premier abord, est une critique efficace. L'artiste s'est souvent questionné sur l'image de l'enfant et du jeu. Comme par exemple dans un travail de ses débuts appelé *Souffler n'est pas jouer* (1993) et dans lequel il gonflait des ballons à la bouche pendant plus de 3 jours dans une salle fermée de son Université jusqu'à ce qu'il disparaisse complètement sous les ballons respirant seulement par un tube, ou dans son jeu vidéo *Ball-trap* (2005) dans lequel le spectateur est convié à tirer sur les enfants qui s'envolent dans des ciels bleus.

La stratégie de l'inverse aide Jean-Paul à identifier ici le moment critique. Par exemple dans le cas du jeu vidéo, c'est la nature idéologique du jeu créé par les adultes qui tue les enfants. Et c'est ce fonctionnement qui est à l'œuvre dans le projet *Le désarmement des enfants* (2006), les enfants se désarment volontairement de leurs armes en jouets. Le résultat de ce projet est très politique car il contribue à la construction démocratique du monde. Cela permet aux enfants de devenir des agents responsables, ce que la société de



l'ouest ne leur permet pas. Au contraire, l'univers du jeu leur donne une fausse impression de sécurité qui minimise le monde militaire des adultes. Dans un travail de 1995, *Parnassius Apollo* (nom d'un papillon) l'artiste s'est intéressé à la logique du monde technocrate et sécuritaire à laquelle il est difficile d'échapper. Il s'est saisi de l'histoire de Khaled Kelkal, un jeune homme de 24 ans soupçonné d'attaques terroristes d'abord, pourchassé, puis tué par la police. En éditant des cartes postales avec la photo du jeune terroriste que la police avait réalisé Labro convoque la représentation du discours sécuritaire. Le *parnassius apollo* est un genre de papillon qui ne vit adulte que quelques jours, il apparaît sur la poitrine du jeune homme comme une radiographie ou le destin d'une courte vie. On propose au détenteur de la carte postale de détacher le papillon qui est sur la poitrine du défunt en le découpant. Au verso il y a la date de naissance et la date de décès. Enfin on peut afficher le papillon de papier comme un spécimen exotique, faisant un parallèle poétique avec le statut de l'étranger dans la société. Les fondements éthiques de cette histoire apparaissent encore dans le travail de l'artiste dans le projet *Le Reste* organisé par Mounir Fatmi à Bourges et dans lequel une tour d'habitats sociaux voués à la démolition se transforme en centre d'art. Une suite de posters du *Parnassius Apollo* est affichée sur les portes plombées des anciens appartements, ce qui révèle la ghettoïsation d'une part musulmane de la société française. Le cas Khaled Kelkal ouvre ici la question de l'hospitalité, concept de base éthico-politique qui touche à la notion d'altérité. Cette histoire, comme elle est comprise et représentée par l'artiste révèle à la fois que dans les sociétés démocratiques cohabitent l'économie de la violence et l'exclusion et que l'hospitalité n'est pas absolue et a ses propres limites. Ce sont les fondements éthiques du dernier happening de Jean-Paul Labro *Le Lac des Corps : Un Baiser pour la Ville*. C'est un questionnement sur l'hospitalité mais avant tout c'est un cadeau, un cadeau de l'Autre (l'étranger) qui vient et ne parle pas notre langue. Il est de notre responsabilité à tous de laisser prendre corps ce qui met au travail la démocratie.

1. Evelyn Toussaint in  
*Les corps paradoxaux de Jean-Paul Labro*,  
Jean Paul Labro, 2007, p.147.

## IVANA KOMANICKA

Ivana Komanicka est historienne de l'art,  
elle enseigne à la Technicka Univerzita  
de Kosice en Slovaquie  
Traduction : JOCELYN TYMEN  
Photo©Stefan Schmidt  
VSG Košice 2009

# La box L'ensa

programmation 2010-2011 :

## Erwin Wurm

« One Minute More »  
réactivation de la pièce  
« Take this position for one minute »  
du 30 septembre au 23 octobre 2010  
vernissage le 30 septembre à 18h

## Stéphanie Nava

à l'occasion de la 5<sup>e</sup> Biennale d'art  
contemporain de Bourges  
du 9 au 28 novembre 2010  
vernissage le 9 novembre à 18h

## Tania Mouraud

conférence et performance  
à l'occasion de son exposition  
au CCC à Tours  
du 27 novembre 2010  
au 27 février 2011  
le 8 décembre 2010

## Jacqueline et Jean Lerat

du 8 décembre au 8 janvier 2011  
vernissage le 9 décembre 2010

## La Saga de l'admiration

programme curatoriale proposé par  
Isabelle Le Normand  
et Florence Ostende  
du 20 janvier au 7 mai 2011

## « Journée 'Pataphysique' »

le 14 mai 2011 dans toute la ville

## Oupeinpo

du 14 mai au 18 juin 2011  
vernissage le 19 mai à 18h

cycle de conférences

## La 'Pataphysique

cycle piloté par **Brian R. Smith**

La 'Pataphysique est une philosophie qui explore ce qui est au-delà de la métaphysique. C'est une parodie de la théorie et des méthodes de la science moderne, et ses propos sont souvent démontrés par l'absurde. Le terme et le concept ont été créés par l'écrivain Alfred Jarry qui définit la 'Pataphysique comme une « science des solutions imaginaires ».

Nombreux sont les artistes, scientifiques, philosophes et écrivains qui trouvent leur place idéale sous le parapluie du Collège de 'Pataphysique.

Pour les arts, la 'Pataphysique ajoute une dimension à la fois ludique et sérieuse, au-delà du réel, à 90° des pensées habituelles. Comme « i », la racine carrée imaginaire du -1 ajoute un vaste potentiel aux nombres réels, permettant leurs utilisations dans les formules elles aussi « imaginaires » - mais utilisées dans les sciences et les mathématiques.

La 'Pataphysique contribue à l'agrandissement de l'art.

Des frères Marx à Jean Baudrillard, officiers du Collège, nous sommes toutes et tous 'Pataphysicien(ne)s.

Ces conférences montreront la 'Pataphysique sous toutes ses formes et son application dans les arts.

- **Mercredi 9 février** : Introduction au Cycle
- **Mercredi 9 mars** : *Le feu d'artifice comme art*
- **Mercredi 23 mars** : Paul Gayot - Le collège de 'Pataphysique
- **Mercredi 6 avril** : Millie Von Bariter - *Outrapo* (Ouvroir de Trajè-Comédie Potentielle)
- **Mercredi 4 mai** : M. van Bozsel sur la « Stupidité »
- **Samedi 14 mai** : « Journée 'Pataphysique' » + ouverture de l'exposition *Oupeinpo* (Ouvroir de Peinture Potentielle) (à La box)
- **Mercredi 18 mai** : Th. Foule sur l'*Oupeinpo*
- **Jedi 19 mai** : vernissage de l'*Oupeinpo* à La box à 18h
- **Mercredi 1<sup>er</sup> juin** : Conférence E. Lecroat sur l'*Oubapo* (Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle)

la box\_bourges

BP 297  
9, rue Édouard-Branly  
18006 Bourges cedex  
T./F. : +33 (0)2 48 24 78 70  
la.box@ensa-bourges.fr  
<http://la.box.ensa-bourges.fr>

Ouvert tous les jours de 14 h à 18h  
sauf dimanches et jours fériés  
les lundis sur rendez-vous

ensa\_bourges

BP 297  
7, rue Édouard-Branly  
18006 Bourges cedex  
T. : +33 (0)2 48 69 78 78  
F. : +33 (0)2 48 69 79 90  
<http://www.ensa-bourges.fr>

# L'AXE DE LA VENGEANCE

## V- Le Soulageur par Alexis Cailleton



**L**e personnage entre dans la pièce. Une faction solitaire se tient dehors, planquée dans la nuit provisoire qui tombe sur la ville. La pièce est carrée, gigantesque et gigogne, la lumière est blanche. Le personnage découvre la pièce. La pièce est enregistrée par un système complexe et permanent. Le personnage marche dans la pièce.

**L**es surveillants prennent postes, outre le personnage et son environnement immanent, on trouve dans la pièce un nombre qualifiable d'invités de toutes sortes, races, sexes, rôles, âges et milieux confondus, évoluent ainsi quelques éminents philosophes, des docteurs patentés, deux prélats, cinq négociants divers, sept éléments totalement hors-contexte, on discerne aussi des figurants, cinq ou six, certains partiellement dédommagés, et dans un des coins des musiciens, une bande d'enfants joyeux et dynamiques prend part à la place, l'État est présent sous diverses formes, on compte cent cinquante trois employés, dont seize syndiqués, trois maître d'œuvres et un gricche soudain mais encore incertain logé dans l'angle évanescent d'un des recoins du fond de la pièce ; aucun pingouin remarque le commissaire, mais un nombre non négligeable d'artistes en tous genres, acteurs, figuralistes, sculpteurs mentalistes, écrivains homicides, et autres poète scabreux, le policier repère parmi ceux-ci un chanteur ressemblant curieusement à feu celui d'un groupe de hard-rock épique de sa jeunesse, à quelques coudées du jeune ministre nommé dans l'urgence nationale du drame, agréant vigoureusement l'envie franche d'un ex-directeur d'agence fraîchement délocalisée d'exprimer son souhait d'en finir avec l'immobilisme sociétal en règle générale, sous le regard d'acier de sa jeune et mystérieuse épouse, Mélissa, entraînée bientôt par ce vieil obsédé de professeur, son cher ami, toujours fichu de l'adjoint presque gêné, à qui le commissaire fait un signe bref et discret, cool, il y a bien comme une idée sourde, vaguement délassante, l'odeur d'un avenir entêtant et pourtant absent, mais il y a surtout tout autour du personnage, des jongleurs en pagailles, et tripotée d'écrans de toutes tailles, un penseur torve, les yeux retournés comme pour vider le désespoir, une assemblée de jeunes femmes déguisées en quelque chose d'étonnement dérisoire, pas mal d'agents multiples, se regroupant maintenant autour des lourdes tables supportant les subsistances, plusieurs scènes, autant de sans le sous que d'honnêtes commerçants, bref comme une bonne partie du tout.

**L**e personnage se trouve dans la pièce. L'espace se diffracte aussitôt en d'autres coins. La lumière est blanche, le sol est dense. Les caméras tournent, la cour se disperse, le personnage avance. Il traverse la pièce, déambule entre les murs. Henri l'inspecteur s'empiffre de diverses ribambelles mousselinées, exotiquement enverminées qu'il engouaille à coup de flûtes millésimées avec soin. Le sous-fifre exulte. Le monstre certes apparaît ci-et-là, mais ses membres hérissés, ses gencives pleines de lames et ses dents déchirés, ne semblent ostensiblement importuner personne. Le personnage file entre les faits, il fixe les bords. Le nouveau ministre rajuste habilement un pli. Un orchestre se fend d'une reprise habile d'un bon vieux morceau de grunk Le flic observe. La pièce est carrée, le personnage entre en scène. L'ambiance s'épaissit, les murs suintent, ils appellent l'alien illico, l'écraseur d'os, le dieu du salut, tapi dans son motif, le personnage soudoie le second, il cite : au delà de la bête, il n'y a rien. Avancée microtubulaire, n - 1. Une hache déchire l'air. Des filles hurlent. Disparition, le videur surgit. Confusion en l'état, climax glacial, action littéraire, le personnage tranche le voile, le silence est total, ou presque. Le personnage quitte la pièce.

**L'** ombre noire avale les ultimes soldats. Il est minuit. Il n'y a rien à faire.

**À suivre...**

# A G E N D A

## REGION CENTRE

### BOURGES (18)

ERWIN WURM

«One Minute More»

du 30 septembre au 23 octobre 2010  
vernissage le 30 septembre à 18h

STÉPHANIE NAVA

à l'occasion de la 5e Biennale d'art contemporain de Bourges

du 9 au 28 novembre 2010

vernissage le 9 novembre à 18h

TANIA MOURAUD

conférence et Tania Mouraud:  
Coming back (performance sonore)

à l'occasion de son exposition

du 27 novembre 2010 au 27 février 2011  
au CCC à Tours

le 8 décembre 2010

JACQUELINE ET JEAN LERAT

du 9 décembre au 8 janvier 2011

vernissage le 9 décembre 2010

LA SAGA DE L'ADMIRATION

programme curatorial proposé par Isabelle Le Normand et Florence Ostende  
du 20 janvier au 7 mai 2011

LA BOX, 7, rue Édouard-branly

F-18000 BOURGES | +33(0)2 48 69 78 78

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

FRÉQUENCES 3

du 21 octobre au 19 décembre 2010

vernissage le 21 octobre à partir de 18h30

Commissaire d'exposition Leonor Nuridsany

LE TRANSPALETTE / ASSOCIATION EMMETROP / FRICHE L'ANTRE-PEAUX

26, route de la Chapelle, Bourges

http://www.emmetrop.fr.

RÉSIDENCE À L'OCTROI

MASSINISSA SELMANI

Du 20 septembre au 20 décembre 2010

ASSOCIATION MODE D'EMPLOI

L'Imprimerie, 35 rue Bretonneau - 37000

BOIS (41)

C.I.P. - Centre International du Présent

DAVID RYAN / MICHEL LE TOUZÉ

avec la collaboration de JANE SERME

LE GUENNEC ET HUGUES LE GUEN

Au rez-de-chaussée du Musée de l'Objet

Le C.I.P. recueille les

"Présents" et les "Aujourd'hui"

AUJOURD'HUI TODAY

Au pavillon d'exposition

du 18 septembre au 14 novembre 2010

MUSÉE DE L'OBJET

collection d'art contemporain

6 rue Franciade — 41000 Blois

tél. : 02 54 55 37 45

www.museedelobjet.org

ORLEANS (45)

MONOLITHES

ou l'architecture en suspens (1950-2010)

Artistes et architectes de la collection

du FRAC Centre.

Raimund Abraham, Paul Andreu,

Architecture Principe, André Bloc,

Frédéric Borel, Andrea Branzi, Chanéac,

dECOi, DOGMA, David Georges Emmerich,

Günter Günschel, Hans Hollein, Ia+N,

Jan Kempenaers, Aglaïa Konrad,

Ugo La Pietra, Claude Parent,

Gianni Pettena, Walter Pichler, Charles

Simonds, Superstudio, Pierre Székely,

Marino Di Teana.

Artiste invité : Vincent Mauger

du 18 septembre 2010 au 30 janvier 2011

FRAC Centre

12 rue de la Tour Neuve

F-45000 ORLEANS

33 + (0) 2.38.62.52.00

IN SITU n° 4

du 6 nov au 18 dec 2010 - Orléans

Mouvement 1 :

# VINCENT MAUGER : installation,

Le Bol, du 6 novembre au 12 décembre

2010

# SYLVIE BONNOT ET PAULINE BUCHWALTER :

intervention, façade du bâtiment du

108, du 6 novembre au 12 décembre 2010

Mouvement 2 :

# JEAN-GABRIEL PÉRIOT ET THIS IS THE

HELLO MONSTER, performance,

Prison d'Orléans, novembre 2010

Mouvement 3 :

# DAVID KIDMAN : installation,

Agence d'Urbanisme de l'Agglomération

Orléanaise, du 10 au 18 décembre 2010

MIXAR LE 108 - Maison Bourgogne

108, rue de Bourgogne 45000 Orléans

www.mixer.fr

ÉRIK CHEVALIER, JACQUELINE GUEUX,

SYLVAIN LAINÉ, JANUSZ STEGA,

SOPHIE VAUPRÉ

OULAN BATOR

20 rue des Curés

Du 18 septembre au 10 octobre 2010

Du vendredi au dimanche, de 14h à 18h

JANUSZ STEGA

La borne

Place de Loire

Du 18 septembre au 10 octobre 2010

Tous les jours, 24h/24

ÉRIK CHEVALIER, JACQUELINE GUEUX,

SYLVAIN LAINÉ

Sous-sol archéologique de la Cathédrale

Du 18 septembre au 10 octobre 2010

Du vendredi au dimanche, de 14h à 18h

(accès à l'exposition à droite du chœur)

LE PAYS OÙ LE CIEL EST TOUJOURS BLEU

20, rue des Curés - 45000 Orléans

www.poctb.fr

AMILLY (45)

GABRIELE CHIARI / SYLVIE MAS

du 02 octobre 2010 au 08 janvier 2011

Sur une proposition de Cédric Loire

PHILIPPE GODDERIDGE ET MARIE-JOSEF CART

du 22 janvier au mois de mars 2011

Sur une proposition de Frédéric BODET,

Conservateur du département Moderne

et Contemporain du Musée des Arts déco-

ratifs

GALERIE L'AGART, Amilly

02 38 85 79 09

www.galerieagart.com

AILLEURS

ANGOULEME (16)

ANIMAL POLITIQUE

Biefer/Zraggen, Wim Delvoye, Carsten

Höllner, Jean-Charles Hue, Pierre Joseph

& Philippe Parreno, Claude Lévêque,

Les Levine, Alain Séchas, Bruno Serralon-

gue, Ernest T., Taroop & Glabel.

Jusqu'au 4 décembre 2010

DAVID RENAUD,

L'horizon absolu

du 27 janvier à mai 2011

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN

POITOU-CHARENTES

63 Boulevard Besson Bey - 16000 AN-

GLOULÈME

Tel : 05 45 92 87 01

frac.pc.angouleme@wanadoo.fr

COLOMIERS (31)

COLONIE DE DESSINS

Shoboshobo, Sumi ink club, Dennis Ty-

phus, Tetsunori Tawarayama, Hendrik Hegray

& Officeabc, édition recto/verso #7

du 24 septembre - 24 décembre 2010

Dans le cadre du

Printemps de Septembre- à Toulouse

ROAD STRIP !

Exposition collective et urbaine,

3è édition -rues de Colomiers.

Avec Guillaume Balssa - alias Miëos, Mar-

jorie Caup, Chloé Desvenain, Mariana Her-

rera Montiel, Morgan Pansier, Emile Sacré.

5 novembre - 5 décembre 2010

« L'ODYSSÉE DE L'ESPACE »

Exposition rétrospective des 22 ans du

centre d'art avant son déplacement dans

la Médiathèque-Centre d'art construite

par Rudy Ricciotti.

13 février - 16 avril 2011

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE COLO-

MIERS L'ESPACE DES ARTS

43 rue du centre - 31770 COLOMIERS

Tel : 05 61 15 31 76

espacedesarts@mairie-colomiers.fr

Ouvert du mardi au vendredi de 13h à 19h,

le samedi de 11h à 17h

RENNES (35)

STÉPHANIE CHERPIN

Use once and destroy.

Du 24 septembre au 18 décembre 2010.

Vernissage le vendredi 24 septembre à 18h30.

Parc de sculptures urbain. Installation

d'une nouvelle œuvre.

Vendredi 24 septembre 2010.

À l'occasion de son exposition à

40mcube, Stéphanie Cherpin réalise une

nouvelle œuvre qui intègre le Parc de

sculptures de 40mcube.

40MCUBE

48, avenue Sergent Maginot - 35000

Rennes - www.40cube.org

NANTES (44)

CHRISTOPHE LEMAITRE

Là où va l'eau de mer à marée basse

du 15 octobre au 4 décembre 2010

ZOO GALERIE

49 Chaussée de la Madeleine - 44000

Nantes

du mercredi au samedi de 15h à 19h

zoogalerie@free.fr

CHATEAU GONTIER (53)

GOGOLF

18 septembre au 07 novembre

La Chapelle du Genêteil

Il s'agit de dresser une liste d'artistes,

d'architectes et de designers et

d'attribuer à chacun un des 18 spots

d'un mini-golf. Une exposition de groupe

mutée en mini parc de divertissement.

Liliane Bourgeat, Michael Dans,

Simona Denicolaï & Ivo Provoost,

Vincent d'Houandt, Florence Doléac,

Michel François, Donuts, Patrice Gaillard

& Claude, Pierre Huyghe, Emilio Lopez-

Menchero, M/M (Paris), Mrzyk &

Moriceau, Jean-Marc Paquot &

Joël Brenas, Hugues Reip, Tobias

Rheberger, Franck Scurti, Pierre Tatu,

Christophe Terlinden, Sven't Jolle, Ann

Veronica Janssens, Donelle Woolford.

TONY OURSLER

Autochtonous too high

27 novembre au 15 décembre - Le Carré

LILIAN BOURGEAT

08 janvier au 06 mars

La Chapelle du Genêteil

DANIEL NADAUD /

JEAN-JACQUES RULLIER

26 mars au 05 juin - La Chapelle du Ge-

nêteil

LE CARRÉ SCÈNE NATIONALE

Centre d'Art Contemporain

la Chapelle du Genêteil, rue du Gen. Le-

monnier F53200 CHÂTEAU-GONTIER

Renseignements : 02 43 07 88 96

antoine.avignon@le-carre.org

www.le-carre.org -

du mercredi au dimanche de 14h à 19h

POUGUES-LES-EAUX (58)

KERSTIN BRÄTSCH & DAS INSTITUT

(«Nothing, Nothing!») («Rien, Rien!»)

Exposition // 10 octobre > 19 décembre

2010

Parc Saint Léger - Centre d'art contemporain

Avenue Conti - 58320 Pougues-les-Eaux

33 (0)3 86 90 96 60

contact@parcsaintleger.fr

THIERS (63)

## YANNICK LE PETITCORPS

Sculpture - Dessin

Du 25 septembre au 24 octobre 2010

## JUMELAGE

Sculpture

Du 29 novembre au 12 décembre 2011  
Vernissage le lundi 29 novembre à 18h30

## FRÉDÉRIC LERE

Peinture

Du 7 janvier au 13 février 2011  
Vernissage le vendredi 7 janvier à 18h30  
[www.fredericlere.com](http://www.fredericlere.com)

## COCO TEXEDRE

Peinture - Sculpture

Du 4 mars au 3 avril 2011  
Vernissage vendredi 4 mars à 18h30  
[coco.texedre.free.fr](http://coco.texedre.free.fr)

## GUILLAUME POYANT

Peinture - Dessin

[ Résidence de création ]

Du 6 mai au 5 juin 2011  
Vernissage vendredi 6 mai à 18h30

## UNI[T]

Sculpture

Été 2011

Exposition Lisbonne/Saint-Avertin

36 bis, rue de Rochepinard  
37550 SAINT-AVERTIN

Tel : 02 47 48 48 33  
Fax : 02 47 48 48 47

Horaires d'ouverture :

Jusqu'à fin février :

du mercredi au dimanche de 15h à 18h

A partir de mars :

du mercredi au dimanche de 15h à 18h30

**Le CDRT Nouvel Olympia  
& Groupe Laura  
présente**

**DIEGO MOVILLA**

**SPLACH!**

**À partir du 08 OCTOBRE 2010  
Jusqu'au 30 JUIN 2011**

**Bar du NOUVEL OLYMPIA  
LE NOUVEL OLYMPIA  
7 rue Lucé - 37000 Tours  
tél : 02.47.64.50.50**