

PROGRAMMATON LA BOX 2014 / 2015

BOX. ENSA-BOURGES.FR
BP 297
9, rue Edouard-Branly
18006 BOURGES cedex
t. +33(0) 2 48 24 78 70
la.box@ensa-bourges.fr

LES CORPS DU TISSU

Commissariat des
étudiants de 1^{er} et
2^e cycle de l'Ensa
3 > 25 oct. 2014

JAMES RIELLY

Commissariat
d'Éric Corne
14 nov. > 10 déc. 2014

L'HEURE DU LOUP

Commissariat de **Sleep Disorders** (Marion AUBURTIN et Benjamin LAURENT-AMAN)

1^{re} phase : <i>Somnolence</i> 16 déc. 2014 Performance et lancement du magazine <i>L'Heure du Loup Somnolence.</i>	2^e phase : <i>Sommeil Léger</i> 16 jan. > 7 fév. 2015 Lancement du magazine <i>L'Heure du Loup Sommeil Léger</i> > 5 février	3^e phase : <i>Sommeil Profond</i> 20 fév. > 14 mars 2015 Lancement du magazine <i>L'Heure du Loup Sommeil Profond</i> > 12 mars	4^e phase : <i>Sommeil Paradoxal</i> 3 avril > 7 mai 2015 Lancement du magazine <i>L'Heure du Loup Sommeil Paradoxal</i> > 7 mai
--	---	--	--



EXPOSITIONS 2014.15
CHAPELLE DU GENÊTEIL F. 02 43 07 88 96
www.le-carre.org
ENTRÉE LIBRE
OUVERT DU MER. > DIM
14H00 > 19H00

Choobaland
Fred Biesmans
20 SEPTEMBRE > 16 NOVEMBRE

◆

*It is very hard
to choose a greeting card
for a man*

**Collection du Frac
des Pays de la Loire**
31 JANVIER > 26 AVRIL

◆

Outside-in
Hulaut & Clarke
30 MAI > 30 AOÛT

SCÈNE NATIONALE
LE CARRÉ CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
PAYS DE CHATEAU-GONTIER



Rencontres
BANDITS
8 AU 15 NOV 2014
Bourges (fr)
www.bandits-mages.com

BANDITS

Centre National de la Photographie
Région Centre
MCB

E N

APRÈS AVOIR PRÉSENTÉ *LA BELLE INDIFFÉRENCE* (TOURS D’HORIZONS, JUIN 2012) ET CO-PRODUIT *LE VERROU* (FIGURE DE FANTASIE ATTRIBUÉE À TORT À FRAGONARD, 2013), LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS A SOUTENU, DANS LE CADRE DE L’ACCUEIL STUDIO, LA DERNIÈRE CRÉATION DE GAËLLE BOURGES, *À MON SEUL DÉSIR*. PROGRAMMÉE LES 4 ET 5 JUILLET DERNIERS DANS LE CADRE DU FESTIVAL «RAYONS FRAIS», CETTE PIÈCE CREUSE, DANS LA CONTINUITÉ DES DEUX PRÉCÉDENTES, LA RELATION ENTRE SPECTACLE VIVANT, HISTOIRE DE L’ART ET HISTOIRE CRITIQUE DES REPRÉSENTATIONS.

AVEC

Nadia Chevalérias : Vous signez des pièces depuis près de vingt ans. Votre travail de création a d’abord commencé au sein de la Compagnie du K, puis du Groupe Raoul Batz au début des années 2000 où vous avez inventé et signé de manière collective une série de performances. Il se poursuit aujourd’hui avec l’association Os, créée en 2005 avec Monia Bazzani et Carla Bottiglieri. Il y a une chose singulière dans votre parcours, c’est que vous n’hésitez pas à associer dans la signature de vos pièces ou des textes qui les accompagnent vos compagnons de route comme si l’acte de création n’existait qu’en partage. Comment définissez-vous votre travail de chorégraphe ?

Gaëlle Bourges : Mon travail consiste à donner une forme à un faisceau de pensées, ou plutôt ce faisceau se condense en une chose qui pourrait s’appeler un spectacle. Je peux travailler seule, cela m’arrive régulièrement, mais j’aime aussi l’association avec d’autres. Or travailler en *association* – c’est-à-dire se réunir à plusieurs autour d’un projet pour ouvrir une collaboration – me paraît très complexe, et même de plus en plus complexe. Il me semble en effet que l’on partage toujours l’acte de création quand on travaille en équipe, et à la fois jamais. C’est très ambivalent, cette chose (créer). Co-signer le texte ou la danse me paraît donc être un moindre mal : rendre visible la place qu’ont eue les associés dans la réalisation d’un projet. Mais c’est assez bancal tout de même, car la part de l’autre (tous ceux qui ne signent pas la conception de la pièce) dans le processus global reste inmanquablement en souffrance : elle est toujours beaucoup plus grande que ce que les documents signalent, elle bute toujours à mes limites (d’écoute, d’ouverture, d’accueil), et même à la place que je peux lui faire réellement dans le travail. J’ai la sensation quelquefois qu’elle reste comme tapie dans l’obscurité après les saluts. Chorégraphe pour moi, c’est peut-être me sentir capable de trouver une réponse possible – une forme donc – pour qu’une association d’individus puisse coexister à un temps T, dans telle configuration et avec tels moyens de production.

N. C. : On a l’impression que *Je baise les yeux*, conférence/démonstration sur la pratique du striptease créée en 2009, est la pièce qui a rendu visible votre travail. En quoi cette pièce est-elle différente de celles précédemment présentées ?

GAËLLE BOURGES

T R E T I E N

G. B. : Ce n’est pas une impression, *Je baise les yeux* est bien la pièce qui a rendu visible mon travail. Pourtant, je ne trouve pas qu’il y ait une rupture avec ce que faisait le Groupe Raoul Batz (le GRB) : les mêmes préoccupations se sont simplement radicalisées. Entre 2006 et 2009, j’ai exercé comme stripteaseuse, et j’ai eu le temps de goûter pleinement à la relation entre œil et exposition du corps nu – ce dont traitaient toutes les pièces du GRB. Ce qui changeait dans le théâtre érotique, c’est la nature de l’œil. Ou plutôt, l’œil a là le droit de s’exciter : l’exposition du corps est même faite pour ça. *Je baise les yeux* décrit donc les techniques d’excitation dans la relation œil / corps nu, l’expérience d’un travail, d’un savoir-faire. C’est un objet très simple et droit : une vraie conférence, avec démonstrations à l’appui. Mais c’est aussi une réponse formelle à la question de comment s’associer : *Je baise les yeux* réunit Alice Roland, Marianne Chargois et moi-même, qui officions dans le même théâtre érotique, ainsi que Gaspard Delanoë, qui n’y officiait pas du tout – une équipe assez dépareillée comme je les aime, composée de deux danseurs et de deux non-danseurs d’horizons tout à fait divers. Il fallait trouver une forme qui puisse rassembler et soutenir ce groupe-là. Pour finir, je sais que deux éléments ont joué en notre faveur : grâce à Alice et Marianne, la première a eu lieu dans un grand festival rempli de programmateurs ; la pièce traite de striptease, et il semblerait que le striptease excite plus que la renaissance italienne (dont le GRB traitait).

N. C. : *Je baise les yeux* a donné suite à deux autres pièces : *La belle indifférence* et *Le verrou* (figure de fantaisie attribuée à tort à Fragonard). Elles composent aujourd’hui un triptyque où ce qui est donné à voir est toujours accompagné par la puissance expressive des mots. Les images créées sont envisagées comme des combinaisons subtiles oscillant entre écriture fusionnelle et écriture fictionnelle : écriture fusionnelle dans le sens où les récits que l’on entend dans *La belle indifférence* éclairent la représentation des tableaux choisis pour l’occasion – tous, issus de la peinture européenne, figurent des nus féminins ; écriture fictionnelle parce que *Le verrou* met en scène avec distance et dérision quatre interprètes livrant leur analyse toute personnelle de ce célèbre tableau du 18^e. La présence, prégnance même, si forte du texte dans vos pièces, invitent naturellement à vous demander le statut que vous lui accordez...

G. B. : Je parle volontiers de *langue* plutôt que de *texte*. D’abord parce qu’il s’agit de langue parlée : on entend avant tout des voix – quelles soient pré-enregistrées ou directement présentes sur le plateau. J’écris, nous écrivons pour lire à voix haute. Je ne sais pas si cela fait une différence avec l’écriture à lire « dans sa tête », peut-être. Bizarrement pourtant, je n’écris pas pour une « oralité », l’écriture précède non seulement toujours la parole mais la langue se constitue surtout dans l’exercice de l’écrit – nous ne faisons pas d’improvisations par exemple, que je consignerais par écrit ensuite. Le terme de *langue* me paraît pertinent aussi parce qu’il désigne plusieurs choses : à la fois un lieu du corps, « l’organe charnu et musculeux placé dans la bouche », selon la définition du Petit Robert, mais aussi l’organe à proprement parler de la parole, et encore un « système d’expression et de communication commun à un groupe social (communauté linguistique) », et pour finir une « chose plate et allongée », comme une langue de terre. Cela me semble bien circonscrire la complexité de sens dans laquelle j’aime travailler : « la » langue n’est jamais qu’un entrelacs de langues singulières, de mondes multiples, et pourtant elle est compréhensible par un certain groupe. La langue que je suis capable d’écrire et de parler, qui est comme le sillon de mon histoire, est traversée, informée par celle de plein d’autres (compagnons de scène, historiens de l’art, philosophes, écrivains...), et reste intelligible. C’est peut-être parce que la langue peut soutenir vite les infiltrations, déformations, dynamitages sans cesser d’être vivante et mouvante que j’ai recours à elle dans chaque pièce, interpénétrant les corps. Mais pas uniquement : ce sont les agencements qui m’intéressent, les agencements d’actes et de paroles, d’images et de mots, de choses et de discours, pas le corps seul. Il n’y a d’ailleurs pas de corps seul, isolé, qui vivrait en dehors du langage, à l’extérieur d’une histoire des représentations. C’est cela que je traque sans doute : l’articulation entre représentation des corps et discours sur les corps, constitutive d’une époque. Suivant la ligne ouverte par la pensée d’un Michel Foucault passée au crible de la pensée féministe et post-féministe – Gayle Rubin, Beatriz Preciado, Silvia Federici, pour ne citer qu’elles – mon travail est une lente dissection des composés qui rendent cette articulation possible – composés qui ne sont ni éternels, ni absolus, mais pourtant souvent perçus comme « naturels » ou comme « naturellement » intégrés. Il s’agit donc, pièce après pièce, de mettre la *naturel* à la question.



À mon seul désir - Copyright : François Berthon.

N. C. : Votre dernière pièce *À mon seul désir* s'inspire de la série des six tapisseries *La Dame à la licorne*, réalisée à la fin du 15^e siècle et visible au Musée national du Moyen-Âge à Paris. Les deux premières parties de la pièce se déroulent à l'avant de la scène, près des spectateurs. Les quatre interprètes sont nues. Trois d'entre elles, à tour de rôle, par le simple port de masques, imitent les positions et gestes des animaux présents dans ces tapisseries. On y retrouve le lion, le lapin, le renard et la licorne. La nudité est une constance de votre travail. « Il n'y a pas de nudité dans la nature. L'animal n'est pas nu – parce qu'il est nu. Justement. Les jeunes filles sont pareilles. Dans la nature. » Cette citation dite au début de la pièce fait écho, me semble-t-il, à votre manière d'envisager la nudité, au sens où en neutralisant tout voyeurisme de la part du spectateur, c'est par elle et avec elle que s'élabore, progresse ou s'arrête le récit de la chorégraphie...

G. B. : Le voyeurisme n'est pas un problème pour moi, et si les spectateurs venaient uniquement pour se rincer l'œil parce qu'ils savent qu'il y a des gens nus sur le plateau, cela ne me dérangerait pas. Il faut bien avoir une motivation pour venir voir un spectacle ! Il n'y en a pas de honteuse. Mais je pense que nous ne sommes pas à la hauteur d'une excitation sexuelle de toute façon ! Parce qu'effectivement l'articulation qui immédiatement s'opère entre œil, corps et discours vient interrompre un flux habituel – ou naturel – du rapport spectacle / spectateur de danse : la voix qu'on entend dès le noir initial capture la vision et informe la présence des corps qui apparaissent peu à peu dans la pénombre. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas excitant, mais c'est excitant différemment ! Le spectateur peut tout à fait entamer son opération de projection, quelle qu'en soit la forme, mais la projection est saisie par le discours, à moins de se boucher les oreilles. Ou plutôt l'image que nous produisons – les corps nus, la lumière, le rideau de velours rouge – entre instantanément en dialogue avec une langue vivante qui tisse et détisse l'assemblage que le cerveau fait ; et inversement : ce que font les corps appuie ou dément ce que la langue déploie. Il y a donc pour moi, dans la construction de la pièce, un travail de conduite de l'écoute et de l'œil – entre resserrement et écart – à élaborer minutieusement par le déroulement des actions ; et pour le spectateur, un travail d'attention et d'inattention successives qui lui permet d'aller et venir à sa guise, écoutant ou n'écoulant pas, regardant ou ne regardant pas, tout ou rien à la fois. En ce qui concerne le nu : on ne peut pas s'attaquer à l'histoire du *savoir* sans prendre de front l'histoire du *voir*, puisqu'ils sont imbriqués l'un dans l'autre : s'il y a bien un ordre du discours, il y a évidemment un ordre du voir ; le nu en est un des composés, et sans doute la pierre d'achoppement. L'histoire oscille en effet entre nus acceptables, qui soutiennent l'ordre et font même propagande, et nus « inregardables », qui créent une rupture dans l'ordre (je pense aux photographies des corps nus dans les camps de concentration). Le nu me semble pivot dans l'histoire des corps, qu'il y soit compris ou banni. Notamment le corps nu des femmes.

N. C. : *À mon seul désir* peut faire penser à *La Licorne* de Rebecca Horn. Dans cette performance, l'artiste est nue ; elle porte au dessus de sa tête une longue corne blanche ; celle-ci est reliée à son corps par des attaches qui forment une sorte de corset. Avant le lever du soleil, elle commence une lente marche à travers la nature. Ce que vous donnez à voir dans le tableau final de votre chorégraphie relève, comme pour Rebecca Horn, d'une distanciation du mythe. Rebecca Horn rassemblait par sa performance virginité et virilité, féminité et animalité. Vous laissez sous-entendre, dans votre dernier tableau, un épisode supplémentaire en quelque sorte inédit, une possible perte de la chasteté de notre « Dame »... Quels sont les enjeux d'un tel final ?

G. B. : Les cinq premiers panneaux de *La Dame à la licorne* figurent les cinq sens. Le sixième, baptisé « À mon seul désir » au regard de la devise qu'on peut y lire, reste ambivalent : on ne sait pas si la « Dame » est en train de choisir un des bijoux présentés à

elle dans un coffre ou si au contraire elle y dépose définitivement son collier, dans un geste de dénuement. De quel "seul désir" s'agit-il donc ? Labondance de bêtes représentées sur l'ensemble des tentures est une possible réponse à la question, celle qui m'a tentée le plus en tout cas pour figurer un sixième sens : un devenir animal proliférant, et plus précisément un devenir lapin, puisque la tapisserie comporte trente-cinq lapins en tout – des bêtes réputées pour leur capacité à se reproduire vite – et dont la représentation exhaustive vient troubler le signe de chasteté incarné par la licorne. Mais le Moyen-Âge pratiquait l'ambivalence avec passion, d'où la cohabitation de symboles contraires. Ce n'est donc pas tant que la jeune fille n'est pas ou plus chaste : comme le texte de la pièce nous y invite, il s'agit de retourner l'image, de voir *le derrière* : celui de la Dame, que l'on distingue parfaitement effectivement, puisque sa robe n'a pas de dos ; celui de la pensée (de la virginité, de l'immaculée conception) ; celui du désir (de chair, d'esprit). Bref, retourner la tapisserie. On apprend alors que le dos de la tapisserie est comme la face, en raison d'une technique de tissage particulière. Si on passe de l'autre côté, comme Alice avec le miroir dans Lewis Carroll, il y a juste une inversion de l'image : la droite devient la gauche. C'est tout (et c'est énorme : un monde de gauchers – il y a ce magnifique texte de Deleuze sur Carroll*). Aucune profondeur. Que reste-t-il donc le long de cette surface ? Les mêmes animaux, dont la jeune fille (l'*Alice* de Carroll encore, qui parle d'égal à égal avec les bêtes) – la jeune fille étant pour nous un animal comme les autres : dans le cinquième tableau, Alice laisse collier et robe par terre pour chausser le masque du chien (une véritable Alice, Alice Roland, qui figure la jeune fille). Puis elle file sur un autre à-plat, celui du fond de scène, où s'amassent en file indienne lapins, lion, chien. Un plan au lointain, mais sans profondeur, où la licorne chante à dessin quelques bribes de « The end », des Doors, que j'ai choisies après avoir revu *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. L'enjeu d'un tel final est, me semble-t-il, énoncé dans le dernier texte que l'on entend pendant le cinquième tableau, la vue : « Dans ce panneau, la jeune fille tient un miroir dans sa main – or les peintres médiévaux représentaient souvent la pécheresse dans sa chambre, justement un miroir à la main. Comme dans la tapisserie de l'Apocalypse. Ici, la jeune fille ne se regarde pas : elle est assise, un petit chien poilu à sa gauche, et elle tend le miroir à la licorne. A croire que ce sont les licornes qui sont des putes. Ou que les putes sont des licornes. Ça me plaît assez : des licornes, des chiens poilus, des putes et des monstres fabuleux. Sans compter les trente-cinq lapins lubriques. Pas vraiment métaphysique, mais un bon programme politique. » *La Licorne* de Rebecca Horn n'est sans doute pas très loin (même si j'ai plus d'acquaintance avec le travail de Judith Chicago, Valie Export, Carolee Schneemann, Annie Sprinkle...) : elle et nous marchons nues, mais tandis qu'elle marche dans la nature, nous marchons dans la culture que nous faisons passer pour de la nature : sur scène, le corps n'est jamais dans la nature. Mais l'est-il jamais ?

* « C'est bien là le premier secret du bègue ou du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse. »

Gilles Deleuze, in *Logique du sens*

À propos de Gaëlle Bourges :

www.gaellebourges.com

À mon seul désir : 2 & 3 décembre 2014, Paris, Ménagerie de Verre,

« Les Inaccoutumés » ; 3 février 2015, Armentières, Le Vivat, « Vivat la danse ! » ;

du 26 au 29 mars 2015, Roubaix, Ballet du Nord/CCN de Roubaix Nord Pas-de-Calais, « Jouvence ».



Renee Cox, «Hottentot Venus», © 2014 Renee Cox. All right reserved.

LA COLONISATION

DU REGARD

Jérôme Duvigneau

LE PROJET COLONIAL EUROPÉEN S'ACCOMPAGNE D'UNE VASTE iconographie qui dès l'origine pèse très lourdement sur la représentation et la mise en image de l'Autre. L'émergence de la photographie dans l'Europe industrielle et expansionniste du XIX^e siècle marque à la fois une augmentation de la quantité d'images et un profond changement dans la manière de représenter l'altérité. Bien que le lien entre colonialisme et photographie ne soit ni homogène ni univoque, une immense production de clichés donne aux cultures non européennes et aux corps considérés comme «exotiques», une visibilité essentiellement composée de stéréotypes au service d'une vision européocentrée du monde. Des prétentions scientifiques à la consommation populaire, c'est toute une économie visuelle qui assure une très large diffusion de la thématique coloniale, de ses diverses préoccupations propagandistes et de sa rhétorique de la domination. Cette construction de l'image de l'Autre, ou des nombreux Autres de l'imagerie coloniale, opère selon les modalités différentes de la production, de la reproduction, de la diffusion, de la consommation et de l'archivage. Autant de pratiques qui, en se recoupant, produisent du sens en faisant circuler les images d'un espace interprétatif à un autre. Cela suppose que la photographie comme technique d'enregistrement bénéficie d'un «effet de réel» dont l'origine est à chercher dans les conditions de son émergence. Cela suppose également un discours scientifique racialisé qui encadre et qui légitime les représentations communes. Cela suppose enfin une volonté politique d'assurer par la propagande l'expansion de la puissance coloniale derrière le mythe d'une métropole émancipatrice.

Créée à partir des lois fondamentales de l'optique, de la nature de la lumière et de la photochimie, dans un paradigme scientifique où la convergence des savoirs et des pratiques doit idéalement se réaliser dans la société industrielle, la photographie comme agencement machinique se substitue à l'œil en opérant une disjonction dans le champ du visible. Elle ne voit pas mieux que l'œil, elle voit autrement. Fonctionnant elle-même selon des principes scientifiques, c'est naturellement la science qui la mobilise pour supprimer de ses documents la part subjective et approximative du dessin d'observation. Plus rapide et plus exacte, elle est réputée ne rien omettre. Ce sont paradoxalement ses qualités mécaniques, sa grande netteté par rapport aux images de l'époque, et sa tendance à fragmenter le réel, qui lui valent d'être rejetée du champ artistique, car ne rien omettre revient à ne rien distinguer. L'image glisse brutalement du «beau» vers le «vrai», opposant les beaux-arts à l'académie des sciences. La photographie comme technique d'enregistrement bénéficie, dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, de l'idée qu'elle ne hiérarchise

pas le monde mais en capte des fragments de manière transparente. Qu'elle fixe l'empreinte chimique qui émane des choses mêmes, dans un rapport immanent au monde. Ce présupposé techniciste établit une équivalence entre l'image enregistrée et la chose représentée. Or cet «effet de réel» accorde une place prépondérante au référent, au contenu de l'image bien plus qu'à sa forme. Le sens est dans la chose et il suffit de photographier correctement, c'est-à-dire selon un protocole défini, pour que la pure présence livre d'elle-même son sens. Par ses ambitions scientifiques de reproduire tout le visible et ses prétentions réalistes propres à une nouvelle manière de voir, la photographie sert l'utopie du projet encyclopédique de l'inventaire exhaustif du monde. Rien ne doit demeurer dans l'ombre puisque tout peut être produit comme visibilité, rien ne doit échapper au classement qui découpe et ordonne en séries de vues, même si c'est au prix d'une désagrégation du temps et de l'espace vécus. À ce titre, l'anthropologie l'adopte rapidement, car elle permet de voir sans avoir à se déplacer. Et puisque la valeur du document ne tient plus à l'auteur mais à la technique, la validité du témoignage est à chercher dans l'existence même de l'image, devenue sa propre preuve. Pourtant, ni le vrai ni l'exact n'appartiennent en soi à la photographie, car la vérité demeure inséparable d'une procédure qui l'établit.

En prenant comme unité de mesure normative l'état idéalisé de sa propre culture, l'homme européen a majoritairement infériorisé toutes les cultures indigènes depuis les grandes expéditions du XV^e siècle. L'imaginaire racialisé, sous l'impulsion scientifique du XIX^e siècle, se radicalise en se biologisant, et les théories évolutionnistes de Darwin trouvent rapidement leur pendant social. L'idéologie scientifique positiviste et l'économie visuelle du XIX^e siècle construisent une notion d'altérité qui donne prise au récit mythologique d'une société occidentale prométhéenne, avançant vers le progrès, en opposition aux sociétés primitives figées dans la tradition des clans et des lignages. En extrapolant les explications biologisantes des rapports sociaux, toute une rhétorique de la domination se met en place. Oscillant entre un pôle universaliste, qui légitime la tutelle coloniale sur des pays non européens par la tristement célèbre «mission civilisatrice», et un pôle différentialiste qui frappe d'irréductibilité cette différence pour aboutir à l'eugénisme, les races socialement imaginées ont toutes un dénominateur commun par rapport à la majorité blanche qui les a produites, elles sont visibles. C'est essentiellement par l'image que l'idée coloniale s'est propagée en France et en Europe.

On estime par exemple que de 1895 à 1940, la proportion des Français qui ont une expérience réellement vécue des colonies ne dépasse pas 1%, l'image constituant alors un vecteur d'apprentissage dépourvu des moindres conditions d'une distance critique. La photographie organise de nouveaux récits qui produisent le monde visible à mesure qu'ils le racontent et le documentent. L'«effet de réel» et l'emprunt à la terminologie scientifique, notamment par le légendage, fabriquent des représentations communes, des stéréotypes où l'Autre perd son individualité pour devenir une occurrence. En voulant comprendre scientifiquement les différences entre les hommes, la science du XIX^e siècle a d'abord classé et évalué des différences visuelles, des couleurs de peau et des morphologies, dépouillant l'Autre de ses vêtements pour le réduire à un spécimen de laboratoire. L'accumulation de poncifs coloniaux donne une visibilité à des types que le vocabulaire de l'anthropologie physique accrédit, et tandis que l'anthropométrie cherche par la mesure à établir une différenciation raciale, le public s'approprie ce concept de race par l'intermédiaire du médium photographique.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'entreprise coloniale européenne s'intensifie, avant de glisser progressivement de la conquête vers la gestion. Dans une logique de partage et de classification du monde, elle se revendique de la science anthropologique émergente et vise systématiquement à instituer une hiérarchie des races. La photographie se trouve au cœur d'une vaste entreprise de maîtrise du territoire par l'armée et de maîtrise du récit proposé au public. Elle sert en même temps à faire la guerre et à la dire. Les missions militaires et les expéditions sont accompagnées de photographes, et les officiers sont conseillés sur les appareils et les plaques à utiliser en milieu tropical. La circulation des images dans ce contexte de propagande constitue la fabrication d'un savoir historique par l'État, savoir dans lequel la photographie joue un rôle capital en raison de son statut documentaire. Elle est une matrice idéologique dont la fonction principale est d'être pourvoyeuse d'imaginaire. La médiatisation d'un événement, la manière dont il est mis en récit et transmis à un public, organise des visibilités en produisant des images qui valident les stéréotypes et réduisent les complexités. L'économie visuelle unifie. On passe ainsi des présupposés techniques de «l'effet de réel» aux préjugés, en construisant la visibilité de stéréotypes scientifiques que la photographie reproduit, incarne, documente, valide et diffuse massivement grâce à la photogravure et à la popularité de la carte postale dans un monde devenu image.



DE RÉ SARKOZY GUÉANT PASQUA VILLEPI HORTÉ FEUX

Le Collectif imperceptible s'est mis à l'épreuve et s'est rendu attentif aux traces et lignes de vie qui traversent le territoire urbano-ligérien de l'île de Nantes lors de l'événement Archipelagos qui s'est déroulé en mai 2010.

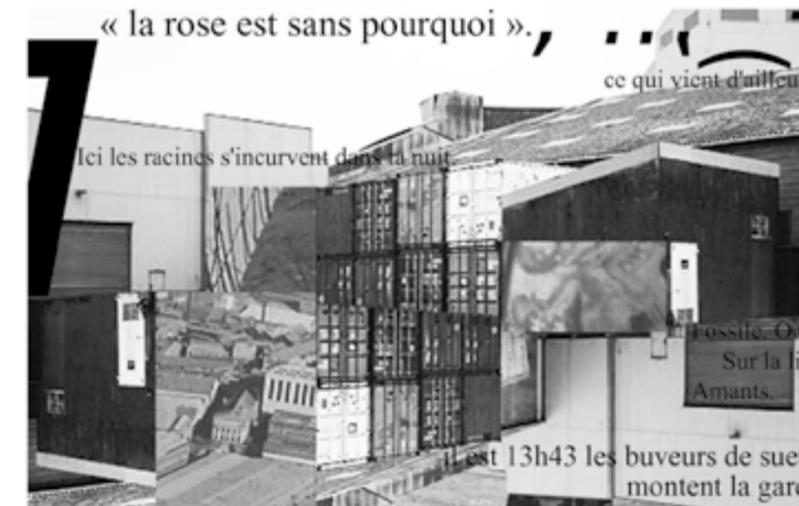
Archipelagos a été l'expérience d'un campement autonome au bord de la Loire dans la ville de Rezé (sur un espace vert jouxtant la Maison des îles) où a pu se croiser pendant une semaine diverses pratiques de création individuelles et collectives, des rencontres, des débats, des échanges autour des relations entre art, écologie, science, technologie et politique. De l'autre côté de la Loire, en face du campement, il y a l'île de Nantes, centre de la métropole Nantes-Saint Nazaire en cours de construction. Le choix du lieu répondait à la volonté de produire un écart, à la fois critique et réflexif, par rapport à ce qui se déroulait sur l'île de Nantes. Dès le début des années 2000, un grand projet urbanistique est lancé qui vise à transformer ces espaces en friche (les ruines des anciens chantiers naval



dont la fermeture en 1987 avait affaibli l'économie de la ville) en futur coeur de la nouvelle économie de la ville transformée en métropole. Avant que ne s'opère la reconstruction générale du site, le bâtiment qui abritait auparavant les bureaux des Chantiers a accueilli le projet de la Maison des Hommes et des Techniques où des anciens ouvriers syndicalistes des chantiers navals se sont réunis pour porter la mémoire de leur histoire collective, leurs pratiques et savoirs-faire. Petit à petit, ces derniers ont vu se construire autour d'eux un monde nouveau, nouveau en ceci qu'il marquait le passage d'une industrie lourde à une industrie « créative », mais aussi et surtout peut-être par sa prétention utopique affichée de produire un monde sans division, sans conflit, un monde où règnerait le consensus et la concorde, embarquant tous ses habitants sur l'autoroute de la mondialisation.

On imagine bien, pour notre part, le sentiment d'étrangeté que ces anciens syndicalistes, partisans du mouvement ouvrier et de la lutte des classes, pourraient ressentir face à un tel consensus organisé. On l'imagine d'autant plus qu'on le partage, et que la résistance qu'ils manifestent imperturbablement devant tous ces assauts de reconstruction consensuelle du territoire fait écho à ce désir de résistance qui nous prend face au caractère univoque d'un processus globalisant. Et cette résistance a trouvé un écho singulier dans « l'action directe » menée en 2009 par un groupe qui s'est nommé « la Meute » contre l'événement culturel qui vise à promouvoir le projet de métropole : la biennale Estuaire. Surgissement intempestif, avec ses troubles et ses morsures qui vient réveiller le refoulement des blessures historiques, des blessures inscrites dans la mémoire collective de la ville.

Lune, Soleil, Etoiles
, ,
terre



imperceptiblement
la bête famarine - soudain le réel vient

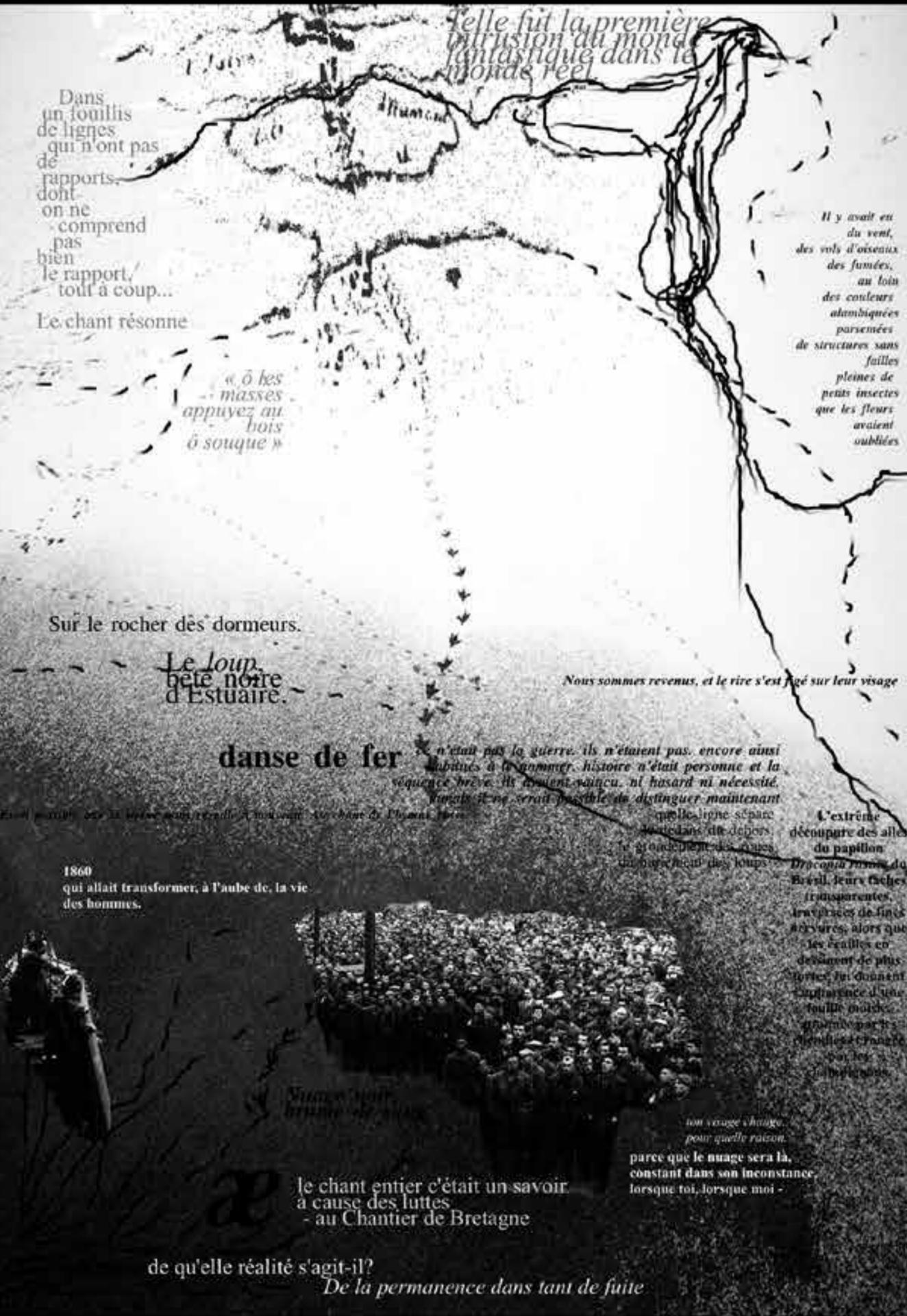
C'est donc depuis la rencontre avec ces anciens ouvriers syndicalistes, depuis l'incision qu'ils inscrivent, par leur existence et insistance, sur le territoire de l'île de Nantes, que nous avons choisi de parcourir cet espace et de réveiller les strates de mémoire collective qui l'habitent. Face à cette reconstruction du territoire, les anciens ouvriers ressemblent à ces indigènes qui résistent contre la colonisation de leurs espaces de vie. C'est donc en partant de leurs paroles, recueillies par enregistrement au cours d'une promenade sur les chantiers, que nous avons voulu approcher ces lieux. Il s'agissait pour nous de transformer ce territoire urbain en paysage, en espace-temps multidimensionnel, en réouvrant le spectre des temps aplatis par l'univocité d'un plan urbanistico-économico-stratégique. Il s'agissait de s'ouvrir à une autre expérience de l'espace et du temps, de l'espace en tant qu'il est indissociable du temps, en se mettant à l'épreuve de tous les seuils imperceptibles qui le traversent.

Ces seuils sont autant de lignes de frayages et de passages regorgés de temps : mémoire stratifiée (langages, techniques, reste), histoire de conflits (politique, géographique, économique), anachronies de pratiques spatiales (architecturales, humaines, esthétiques), empreintes et fossiles (traces végétales, animales, minérales, industrielles, atmosphères). Toutes ces lignes s'ouvrent comme autant de temps-en-espace et reconvoquent notre contemporanéité à travers une expérience sensible des corps.

Le paysage, tel que nous l'entendons, n'est pas une totalité systémique ou éco-système d'éléments en interaction, mais un espace d'inscription stratifié, se déployant en une multiplicité de dimensions ou temps-en-espace. Enchevêtrement de lignes discontinues. C'est à l'image des cartes tracées par Deligny, stratification de lignes d'erre qui se rencontrent en chevêtres, que nous pensons l'espace d'inscription du paysage.

Lorsque Fernand Deligny commence à tracer les parcours des moniteurs et des enfants autistes avec lesquels ils vivent au quotidien, il s'agit pour lui de mettre à jour le « commun » qui, entre eux, se trame en sous-jacence. Ce commun, il l'appelle aussi « l'arachnéen » : ensemble de lignes imperceptibles qui ouvrent les êtres à leur rencontre réciproque. Ce commun n'est pas le fruit d'une mise en commun, d'une *res publica* mise en partage selon les règles et règlements d'une collectivité. Le commun a lieu dans les rencontres, là où les lignes se croisent sans s'aliéner (sans se connecter ou se soumettre au principe d'identité et d'identification) dans l'espacement non intentionnel du tacite : « Le non-vouloir crée une sorte d'intervalle où règne le tacite ». Un quelque chose se dessine qui respecte l'accent, l'allure, la façon d'être de chacun. Alors Deligny se lance à faire des cartes qui tentent d'accueillir ce frayage de chacun d'eux dans le paysage qui les emporte, les appelle, leur permet d'exulter. Il trace ainsi le chemin dessiné par ce qu'il appelle une *ligne d'erre* : ligne d'errance sans finalité ni destination, ligne qui ouvre et déplie l'espace dans le temps même du geste ou du déplacement.

Chaque ligne d'erre est radicalement singulière, dessine la chorégraphie d'un corps en libre mouvement (et non en déplacement) : son espacement sensible, mouvant et émouvant. Là où les lignes se rencontrent il n'y a pas un temps, mais l'ouverture d'une faille spatio-temporelle, la création d'un temps-en-espace partagé, dans l'écart-de-contact : c'est cela que Deligny nomme « chevêtre ». De même qu'il y a toujours de l'écart entre les lignes, qui permet la rencontre, il y a aussi toujours un écart entre le tracé de la ligne sur la surface d'inscription (le tracé sur les cartes qui rendent sensibles ces manières de vivre tout à fait singulières) et le « tracer » du corps en mouvement dans le paysage (le bouger, l'agir non intentionnel qui permet aux corps de rentrer en résonance dans l'écart du tacite).



telle fut la première intrusion du monde fantastique dans le monde réel.

Dans un fouillis de lignes qui n'ont pas de rapports, dont on ne comprend pas bien le rapport, tout à coup...

Le chant résonne

« ô les masses appuyez au bois ô souque »

Il y avait eu du vent, des vols d'oiseaux des fumées, au loin des couleurs atambiquées parsemées de structures sans failles pleines de petits insectes que les fleurs avaient oubliées

Sur le rocher des dormeurs.

Le loup, bête noire d'Estuaire.

Nous sommes revenus, et le rire s'est joué sur leur visage

danse de fer

n'était pas la guerre, ils n'étaient pas, encore ainsi habitués à le nommer, histoire n'était personne et la séquence brève, ils avaient vaincu, ni hasard ni nécessité, jamais il ne serait possible de distinguer maintenant

L'extrême découpe des ailes du papillon *Draconia rufus* du Beauvill. leurs caches transparentes, trois pièces de lignes recourbées, alors que les écailles en dessinent de plus fortes, fin donnent l'apparence d'une fouille malade, arrosée par les phyllies et l'orange, par les phyllies.

1860 qui allait transformer, à l'aube de, la vie des hommes.



l'air est des nôtres le savons-nous

ton visage change, pour quelle raison.

parce que le nuage sera là, constant dans son inconstance, lorsque toi, lorsque moi -

le chant entier c'était un savoir a cause des luttes - au Chantier de Bretagne

de qu'elle réalité s'agit-il? De la permanence dans tant de fuite



petit tas de terre

=

le chantier c'était du bijou acolyte dormeur sirène du chantier tarauder gros câble gros tuyaux formeur qui tapait sur les tôles les trois nefs 1987 la paye des yeux touret haut les masses appuyez au bois souque tiens bon

le chant entier c'était un saphir à cause des luttes d'or on meurt si règne du hante y est tu arroses la mer trope de tables et forts tuyaux



tiens bon

le grondement

ton visage change, pour quelle raison.

... chevrier... désir... sueur... rose... je dis... devenir...

Ce qui fait est déjà loin, qui maintient ce que nul ne veut, recouvre toujours ce qui n'est déjà plus comme étant seul ce qui est, et, ce qui fait est bien davantage, notre disparition.

ce n'était pas la guerre, ils n'étaient pas, encore ainsi habitués à le nommer, histoire n'était personne et la séquence brève, ils avaient vaincu, ni hasard ni nécessité, jamais il ne serait possible de distinguer maintenant, connaissance, fixe l'ordre, et dévalise l'espace, ils étaient nombreux à assister, exactement le monde entier, à affirmer ce dont personne ne doute, ils est aucun.



l'air est des nôtres le savons-nous

des phyllies sur autant d'herbes folles qui fourmillent et font corps sur la surface du globe

Smulder Société métallurgique Vitu Voruz

ils

de chaque d'un axe ON sent vos pensers

C'est d'une manière similaire que les aborigènes d'Australie pensent et vivent les pistes qui parcourent le territoire du désert australien. Par ces pistes, qui forment autant de chants et récits qui articulent le paysage, le monde se déploie et se transforme incessamment dans l'élément du rêve (Dreaming). « Les tracés *tjukurrpa* [loi ancestrale correspondant au Dreaming] et les réseaux qu'ils inscrivent possèdent une qualité intrinsèque, celle de leur "ouverture". Dans le désert occidental, et en faisant fi des différentes versions régionales et idiosyncratiques, un tracé n'est jamais "fini", ni à ses extrémités, ni en aucun de ses sites nommés. C'est ainsi qu'il est toujours possible, suivant les conjonctures, de transformer son inscription sur le territoire soit en lui ajoutant des segments, soit en réinterprétant des segments existants » (Sylvie Poirier, *Les jardins du nomade*).

Ce n'est que depuis cette ouverture folle que des corps se donnent à l'expérience, à l'événement d'un « ÇA arrive », avec ses accents : « ça arrive ? », « ça arrive... », « ça arrive ! »... Tracer, ou *déssiner*, c'est donner des accents qui singularisent un être, une allure, une manière de se déployer en monde, comme monde naissant. Et d'où naît un monde, on ne le sait jamais vraiment... c'est toujours depuis la nuit des corps et des paysages qu'apparaît un monde. Et que quelque chose, un je-ne-sais-quoi, arrive, qui fait événement. Vivre tiendrait de cette dignité, savoir accueillir l'événement imperceptible qui traverse les corps, les déploie en paysages mouvants et fait mondes.

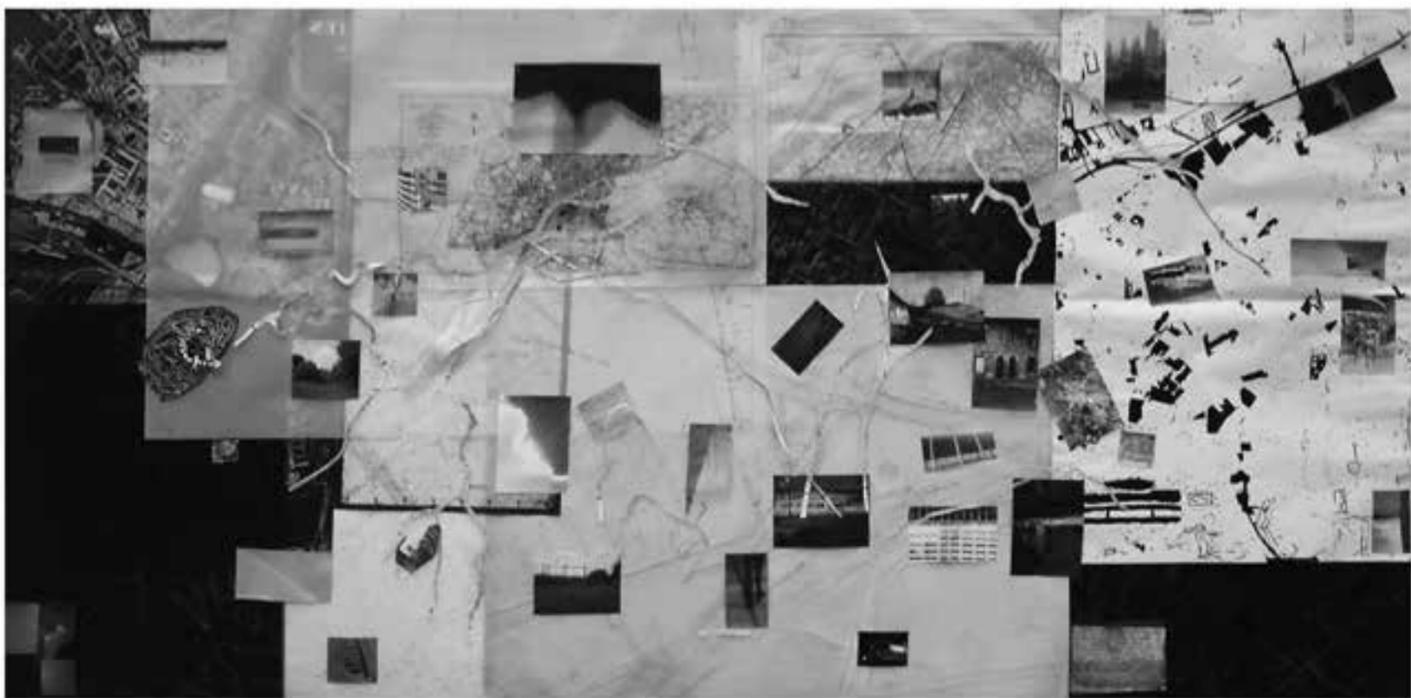
Cette expérience menée par le « Collectif imperceptible », qui n'a pu se réaliser que depuis un collectif non identitaire et non identifiable, sans autre souhait que celui de vivre cette expérience désappropriante avec le plus d'intensité possible, cette expérience s'est donc déroulée en trois temps :

Le premier temps consista à se mettre à l'épreuve du paysage, en rencontrant les anciens ouvriers, en parcourant les lieux, s'arrêtant dans les cafés, au hasard des rencontres et déplacements de chacun. Il s'agissait de parcourir l'espace en dessinant chacun, de manière non intentionnelle, une ligne d'erre singulière. Parfois nous pouvions nous rencontrer, faire un bout de chemin ensemble, puis nous séparer, provoquer des rencontres, toujours au hasard. Nous avons arpenté les lieux et nous sommes transformés en sourciers, essayant de nous rendre sensible aux moindres vibrations de l'air et de la mémoire, en mettant en résonance toutes ces strates de mémoire collective, inscrites à même le sol, avec nos mémoires singulières : prises de photo, recueils de traces, d'images d'archives, de cartes postales, de paroles enregistrées, des sons, d'ambiances, etc.

De ces matières premières et traces mémorielles dont nous nous sommes rendues sensibles et qui a fait notre proche, notre émotion de terrain, nous nous sommes mis alors à l'épreuve du lointain. C'est la seconde étape. Celle-ci se faisait loin du site, par résonance temporelle et spatiale. Chacun chez soi, nous nous étions donné rendez-vous sur internet. Sur toute la durée d'une journée nous devons nous envoyer des textes, des images, des sons, extraits de la « matière première » récoltée lors de nos parcours sur l'île, puisant ainsi dans les traces et archives d'une réalité historique et dans les imaginaires qu'elle porte, mais aussi des fragments extraits de notre mémoire singulière, poèmes, textes, images, sons, etc. , autant de « blocs de sensibilité » mis en circulation via internet. Chacun, à la fin de la journée, devait aboutir à la réalisation de ce que nous avons appelé une « carte pathique » individuelle, composition singulière qui prenait forme par le dépôt et l'inscription sur une page de ces différents « blocs de sensibilité » partagés. A travers la création de ces « cartes pathiques », il s'agissait de provoquer la contagion de différentes strates d'expérience, individuelle, collective, sociale, politique, esthétique, cosmique. Chaque carte pathique devait par la suite servir de guide à chacun, à la manière dont il allait, pendant la semaine de l'événement, approcher le paysage. Les différentes cartes devaient ouvrir, pendant Archipelagos, les pistes d'un espace vécu, comme autant de chants venant composer la partition d'une expérience commune. Dans la mise en circulation des « blocs de sensibilité » et leur inscription sur des cartes singulières, nous tentions de déployer l'espace d'une mémoire *dividuelle*, une mémoire intervallaire et mouvante qui n'appartient à personne mais qui est la rencontre de multiples lignes d'erre, s'articulant en creux sur les seuils de nos rencontres. C'est pourquoi l'on voit, d'une carte à une autre, certains fragments revenir, comme l'on se passe une ritournelle, et entrer en écho d'une manière chaque fois différente dans la composition de la carte pathique.

Pendant la semaine de la rencontre, nous avons repris nos errances et cheminements, guidés par les lignes sensibles de nos cartes pathiques. Comme un rêve partagé dans l'expérience du réel, à l'image du « dreaming » des aborigènes d'Australie, nos tracés faisaient écho à la revendication politique dont la pratique du dreaming est indissociable : celle d'une vie nomade, non appropriable, contre la mainmise propriétaire des terres par l'Etat Australien, par son principe de colonisation et d'assimilation. Ce rêve partagé, nous tentions de le dessiner par nos errances collectives et individuelles tout au long de la semaine, mais aussi par la composition d'une carte pathique collective, se stratifiant au fur et à mesure du temps, de nos rencontres, récits et découvertes. A travers la composition de cette surface d'inscription collective, il s'agissait de produire le récit d'une expérience qui tienne compte de la sous-jacence des lieux, de son épaisseur sensible : des affects et rencontres, des apparitions intempêtes, des survivances sonores ou visuelles qu'elles ont fait surgir.

Ce qui a pris forme à travers ces errances, c'est la pratique d'une *poétique de l'apparaître* par laquelle s'est dessinée une topologie singulière du paysage en donnant corps aux différents strates qui s'y enchevêtrent sur le plan social, politique, esthétique et cosmique.



PEINTURES

DESSINS

ESQUISSES & CROQUIS

(EXTRAITS)

PIERRE ESCOT

Sur une commode, un serre-tête noir entouré de confettis et de corillons multicolores, les poignées des tiroirs semblent de nacre. Rideaux verts lourds et longs, moquette épaisse beige à motifs en relief de cercles entrelacés, une fenêtre ouverte sur un parking désert, le ciel un rectangle marron pâle. Un bouquet de renoncules soutenu par des feuilles et des branchages dans un arc de pierres précieuses jaune et vert se répète à intervalles réguliers sur le papier peint blanc du mur de la chambre.

Des trainées ocre s'ouvrent, le vert et le rouge s'infiltrent dans le bleu translucide bordés de noir et de gris. Le pré s'avance, se déroule ample et déborde, s'avance encore, les tourelles retombent. Une ligne rouge serpente à grands traits amples et nerveux, se retourne, le fond gris ocre remonte et finit par s'éloigner. Des traces amples et noires forment une silhouette indistincte vraisemblablement vue de dos sur une route de caillasses au crépuscule. Matières lourdes, coulées d'écailles rouges, percées bleues, sa cape coule de son dos, des lumières vives et jaunes baignent la route.

Une ville d'autoroutes et de plages, d'aires de jeux perchées sur des pylônes électriques, de barres métalliques horizontales et verticales dans un espacement répété à l'identique. Zones commerciales effondrées, restes de guérillas urbaines, sédiments de guerre civile, slogans à demi effacés, alignements géométriques renforcés sur les bandes d'arrêts d'urgences. Des êtres malingres, nus, noirs et luisants, en suspension, en arrêt dans l'air dans des postures démantibulées. Un soleil monte, découpant des ombres rases et des silhouettes montantes. L'effet de perspective induit par le tracé des ombres et la répétition du métal pousse tous ces petits êtres vers l'avant, dans le vide laissé par la répétition des espacements entre les barres.

Les ombres se repoussent, s'accrochent, s'allongent, se tordent. Une piste d'aéroport la nuit, pointes de lumières blanches, jaunes, vertes, rouges au loin. Des bandes blanches, de grandes flèches au sol. Un troupeau de moutons et un essaim d'abeilles se croisent, se chevauchent en oblique sur le tarmac. Un masque inca, un masque blanc, un masque de clown, un masque de catcheur, un masque d'escrime. La piste d'envol s'éloigne et se perd dans le noir luisant et profond. Un panneau de signalisation, une pointe blanche vers le bas sur fond bleu. Abandon, silence, étoiles en haut,

silence renouvelé, recueillement. Des ombres se touchent, se repoussent, s'allongent et s'étendent. La piste d'envol luit. Les lumières dansent. La piste d'envol se détache de la nuit.

Un espace redoublé par traces épaisses et continues remonte en amas, s'immobilise, ses épaisseurs s'étalent, brillent, se craquèlent, s'écoulent en branches molles, forêt en effacements de branches nues, décharnées, fantômes. Abandons de nuages, tronçons d'arbres suspendus, feuilles en l'air, un sol boueux et brillant de sillons larges. Ce qui semble être un talus, un amas de terre, un promontoire, une coulée de boue s'agite en traits épais puis fins, nerveux, désordonnés. Le ciel sous l'enchevêtrement des branches et des feuilles jaunes en dégradé vert à la pointe. Touffes d'herbes et traces de terre, stères de bois, taches claires et taches sombres des oiseaux morts jusqu'au fond de la clairière.

Tapis de traits mous, pelotes de gouttes, baguettes de terre, photos de mausolées, d'enfants, traces de doigts, chiffres entrelacés, projecteurs, jambes d'hommes et de femmes sur des moirages noirs et violets. Une foule se devine à travers des bras nus de centenaire. Une coupole éclairée de l'intérieur. Une femme à la chevelure brune et à la peau blanche, nue, allongée, écarte les jambes, sa toison est opaque, les bras le long du corps, la pointe de ses seins, deux petits points noirs, lumière métallique, la peau de la femme luit, sa sueur est palpable. La plante de ses pieds, avec la perspective, est immense.

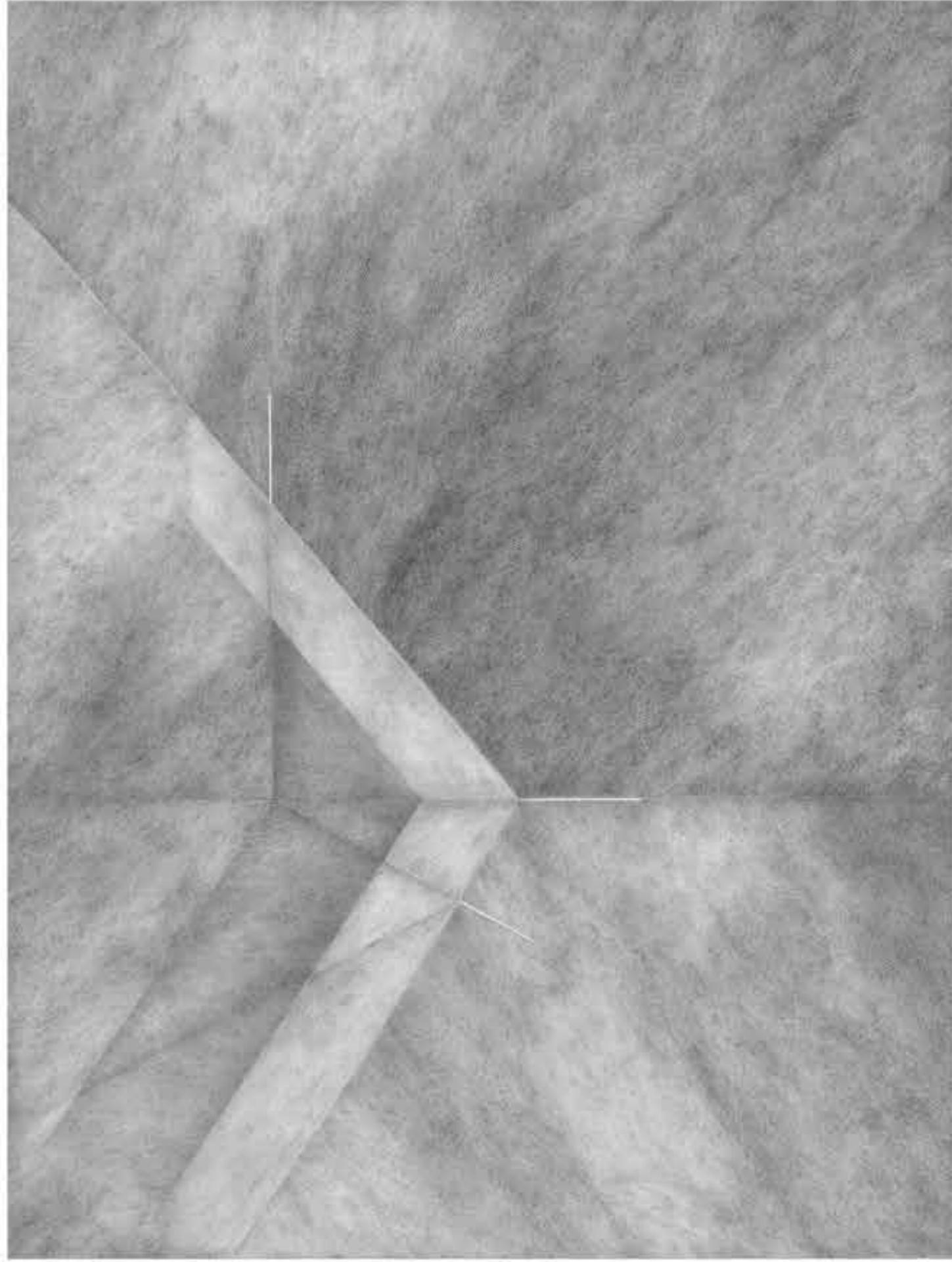
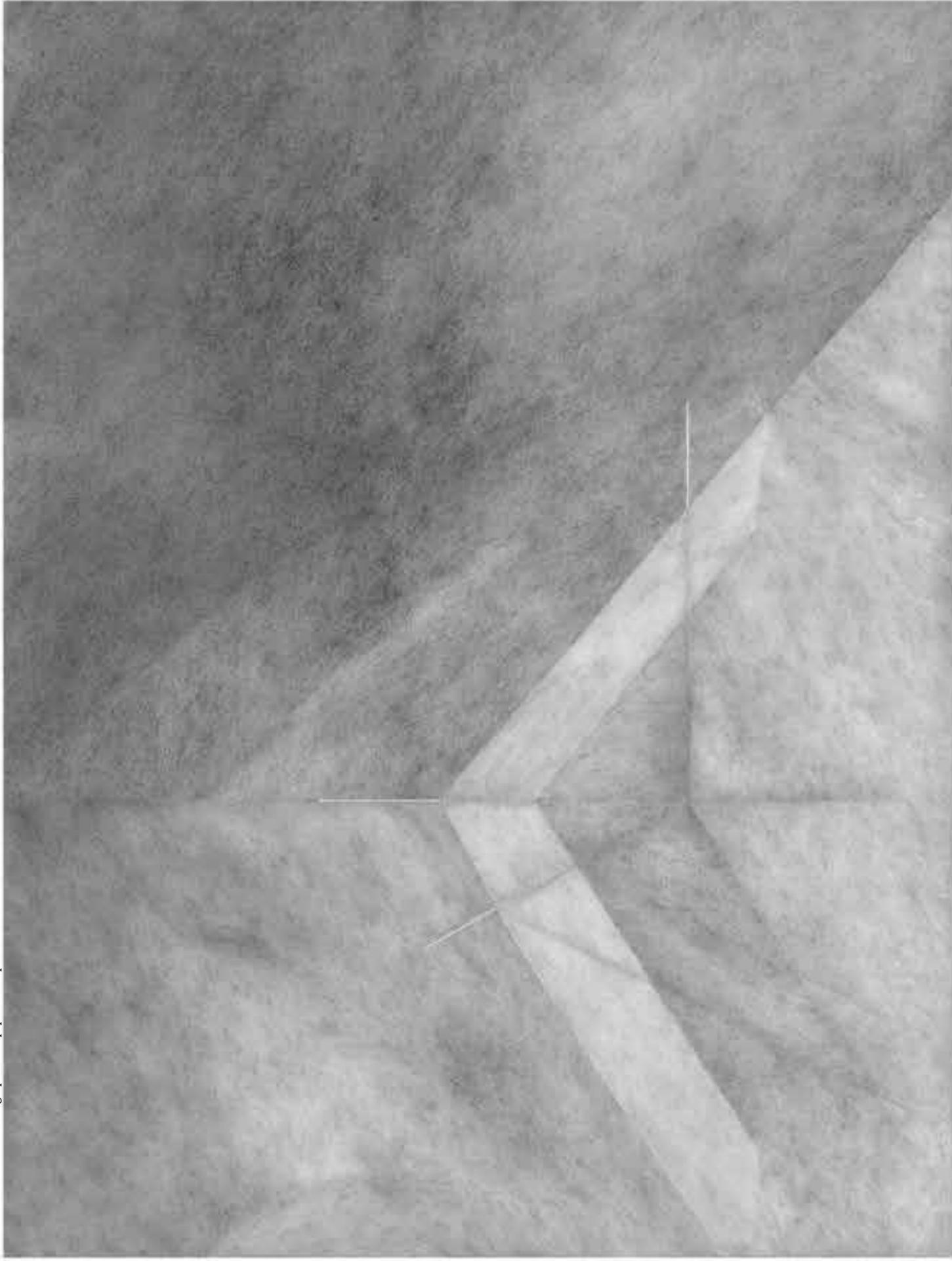
Demi-cercle rouge, demi-cercle turquoise, ombres vers le bas, arrière-fond noir pâle et gris, reflets d'argent, apparence molle au côté gauche, mur végétal carbonisé. Coulures et gouttelettes rouges. Visage grotesque à la bouche tordue en un trait fin et morcelé, aux yeux injectés, effroi, crâne plat et rasé, peau luminescente rosie, bras en l'air, la peau pendouille. Bandes de couleurs jaune d'or aux teintes d'ombre progressive. Le buste noir brillant, le corps en arrière. Pourtours effacés, le cou tordu. Trois bandes de couleur à la verticale, trois bandes épaisses, blanches et brillantes. Arrière-fond gris argent, des ombres vers le haut, demi-cercle noir et rouge, reflets d'or, ombres filantes, reliefs intermittents, traces d'aplats par longues pressions, couleurs pâles, transparentes, segments de petits traits en espacement, empreintes digitales jaunes et rouges et noires et jaunes et vertes.

Des aplats multicolores semblent, par juxtaposition de teintes, sur le point de changer de couleurs. Ils remontent par formes végétales presque évanouies et se compactent par endroits, en fils gris et fils d'or, de points blancs d'étoiles, la densité et l'entrelacement de fines pelotes d'acier. Des points de couleurs vives et chaudes forment une ligne à peine brisée à travers ces enchevêtrements. La forme des feuilles et des tiges s'estompe en fils de poussière. Différentes surfaces viennent en surplomb, terres, champs, habitations, lacs, forêts comme vues du ciel.

Libellules aux reflets orange, vert, d'acier rougi. Leurs pattes vers l'avant, des fils foncés autour en esquisse de cocon. Des traits bleus les entourent, épais, fins, d'un seul mouvement. Des cercles noirs de faible largeur les enserrant, des traits plus ou moins nerveux. Autour de ces cercles noirs, des points brillants, de petites étoiles de faible densité lumineuse. La leur dégagée par ces libellules est phosphorescente. Les ombres des pelotes ressemblent au reflet de l'eau dansant sur des murs, aux figures géométriques répétées des mosaïques dans les bassins d'eau.

Des colonnes disposées dans le blanc. Le haut des colonnes part en oblique dans cette matière laiteuse et mate. Entre pierre et métal, l'oblong noir, les veines éclatées de la roche. Le blanc s'épaissit, la vapeur s'étend. Les colonnes flottent, remontent. Le blanc vapoureux, en torsions, recouvre par petites touches la longue avancée vers l'arrière. Les traits noirs, fins, presque ondulants, se disséminent. D'autres, hésitants, partent à contre-courant. L'ondulation se perd vers le haut. Les espaces entre les traits. Blanc cassé, gris des lignes, son tissage mou, incertain. Des frémissements partent vers le bas, en oblique. Les traits dansent, flottent. Le blanc entre les traits. Les traits grossissent, s'épaississent, remontent et s'affinent, s'étendent, redescendent, progressent, s'étalent et disparaissent.

Des flocons de neige sur le sol deviennent flammèches, longues et hautes en reflet rouge orangé. Les flocons tombent devant la teinte métallique vert pâle de la lumière, masses indistinctes d'arbustes enneigés loin. La ligne figurant le sol est légèrement accidentée, reprise encore puis toujours plus courte. Le reste de la feuille, au grammage fort, est vierge, blanc, une feuille de plusieurs mètres.



DÉLICIEUX

À peine le pasteur Chartier était-il monté à bord du vaisseau qui allait l’emmener pour la seconde fois sur les rives du nouveau monde qu’il fut assailli d’un doute dont il sentirait l’aiguillon jusqu’à l’embouchure de l’Orénoque, où l’eau douce encore poissonneuse se mélange inéluctablement à l’eau de la mer atlantique comme le grand Colon le remarqua lors de son troisième voyage **[DE CE GOLFE L’EAU COURT VERS L’ORIENT CONTINUUELLEMENT AVEC GRANDE FORCE]**; la réponse qu’il apportait de Genève, il l’avait transcrite de la bouche même du Maître Théologien, cette réponse limpide comme l’eau qui jaillit de la source du Grand-Saconnex et néanmoins, de manière surprenante, quelque peu contournée, cette réponse qu’il tenait dans une poche de lin cousue sous sa chemise ramènerait à coup sûr à la raison celui qui menaçait ses frères de cœur et de foi – et qu’il avait entre-temps mis aux fers comme il l’apprendrait bien assez tôt –, quiconque avait comme lui fréquenté le Chevalier de Villegagnon savait quelle importance il attachait à la parole du Maître **[CE SONT LÀ DE GRANDS INDICES DU PARADIS TERRESTRE]**; le doute qui ne cesserait de le tourmenter ne portait pas sur la réponse elle-même dont il n’avait omis aucune virgule, le Maître prenant toujours soin de marquer d’une courte pause leur emplacement exact, il portait – il s’en voulait d’avoir cette pensée – sur son efficacité si loin du temple, ces mots si bien agencés, si parfaitement pesés, c’est lui qui allait devoir les dire et sa parole était loin d’avoir la puissance de celle du Maître **[CAR JE N’AI JAMAIS LU NI OUI DIRE QUE PAREILLE QUANTITÉ D’EAU DOUCE FUT AINSI À L’INTÉRIEUR DE L’EAU SALÉE ET VOISINANT AVEC ELLE]**; depuis son enfance sa voix chevrotait, défaut qui s’accroissait quand il parlait en public jusqu’à quelque fois menacer ce qu’il avait à dire, les mots se cognaient les uns aux autres et en formaient – par fusion des préfixes et des terminaisons – de nouveaux dont le sens n’était plus assuré, il devait se reprendre, s’interrompre, séparer ce que le chevrotement avait lié sans briser la fluence du discours, raccommo­der sans cesse la ligne de pensée que sa manière de dire obligeait à revenir sur elle-même, accumulant les boucles et les enroulements comme un rinceau renaissant, l’idiotisme de sa diction trahissait l’universalité de la parole du Maître de même que le tour et la poudre d’un sablier trahissent l’invariable débit du temps qu’il est censé mesurer **[DE MÊME VIENT À L’APPUI DE CELA LA TRÈS DOUCE TEMPÉRATURE]**; le vaisseau, une frégate de dix-huit toises en tous points semblable à celle qui l’avait porté lors de son premier voyage, était en train d’appareiller, porté par un léger vent de terre, il observait le marinier préposé aux sabliers qui venait avec un peu

de retard de retourner son premier instrument, un modèle en bois de douze pouces de haut garni de poudre de coquille d’œuf, un peu trop sensible aux variations de température et d’humidité et beaucoup trop dépendant de la compétence aléatoire des mariniers pour demeurer fiable plus de quelques jours pensa-t-il **[ET SI CE N’EST PAS DU PARADIS QUE CETTE EAU DESCEND CE ME PARAÎT ÊTRE UNE PLUS GRANDE MERVEILLE ENCORE]**; il avait avec lui, dissimulée dans une doublure de son manteau, une montre à mouvement oignon que Thomas Bayard, horloger huguenot réfugié à Genève, avait fabriquée à sa demande mais qu’il avait été incapable de terminer avant son premier départ deux ans plus tôt, elle était là maintenant, à portée de main dans sa boîte de laiton doré, prête à suppléer les sabliers et leurs médiocres manipulateurs **[QUE LE MONDE N’ÉTAIT PAS ROND DE LA MANIÈRE DONT ON LE DÉCRIT MAIS DE LA FORME D’UNE POIRE QUI SERAIT TOUTE TRÈS RONDE SAUF À L’ENDROIT OÙ SE TROUVE LA QUEUE QUI EST LE POINT LE PLUS ÉLEVÉ]**; le débat qui dégénéra vite en un conflit armé particulièrement inégal s’éleva sans prémisses aucunes le jour de la Pentecôte, il tenait peu ou prou à la nature de la Présence christique dans le pain et le vin que les fidèles consomment pendant l’Eucharistie : est-elle réelle comme le soutenait Villegagnon en contradiction avec sa toute neuve foi protestante ? est-elle symbolique comme le pensaient les Genevois calvinistes fraîchement débarqués sur l’île de Coligny ? le Christ se transsubstantie-t-il dans ces façons de blé et de vigne quand le Chrétien communie sincèrement au cœur de l’appareillage sacramentel ? l’opération se produirait-elle toujours si on substituait au pain et au vin des galettes de manioc et de l’alcool de maïs ? les Catholiques ne deviennent-il point des cannibales au même titre que les Indiens « Toïoupinambault » qui vaquent sur le littoral ? Jésus est-il encore Jésus s’il ne peut être présent en chair et en sang dans l’inlassable répétition de sa Cène ? ne serait-il le Christ que symboliquement, simple signe masquant sa réelle absence du rite sacré ? **[OU BIEN ENCORE COMME UNE BALLE TRÈS RONDE SUR UN POINT DE LAQUELLE SERAIT POSÉ COMME UN TÉTON DE FEMME ET QUE LA PARTIE DE CE MAMELON FÛT LA PLUS ÉLEVÉE ET LA PLUS VOISINE DU CIEL ET SITUÉE SOUS LA LIGNE ÉQUINOXIALE EN CETTE MER OCÉANE À LA FIN DE L’ORIENT]**; passées les Îles Fortunées et les tempêtes foudroyantes que nous rencontrâmes à leurs abords, le vaisseau vogua plein ouest, maintenant sa latitude et estimant sa longitude à grands renforts d’incertains sabliers, quand il ne fallait au pasteur Chartier remonter sa montre pour calculer avec minutie les

positions successives de la frégate, plus ou moins quelques degrés quand les variations de températures accéléraient ou ralentissaient la course intriquée des rouages **[COMME SERAIT UN TÉTON DE FEMME SUR UNE PELOTE RONDE]**; ils virent des marsouins et des poissons volants, des albacores et des bonites, des herbes fraîches flotter entre deux eaux, de l’eau dense et blanche comme du lait, quelques caravelles espagnoles qu’il se gardaient bien d’aborder, le temps fut beau puis moins beau, le vent soufflait puis ne soufflait plus, ils traversèrent ainsi l’Atlantique comme beaucoup avant eux, voyaient des choses semblables, attrapaient le scorbut, jouaient aux osselets, mesuraient la hauteur du soleil sur l’horizon le jour et celle de l’étoile polaire la nuit, observaient le ciel dans l’espoir d’une conjonction opportune, tenaient un journal de bord quand ils savaient écrire, trouvaient le temps long malgré l’aventure **[QUE LES NAVIRES COMMENCENT À S’ÉLEVER DOUCEMENT VERS LE CIEL, QU’ON JOUIT ALORS D’UNE TEMPÉRATURE PLUS DOUCE, QUE L’AIGUILLE AIMANTÉE DÉCLINE D’UN QUART]**; il rêvait la nuit qu’il marchait sur un sol doux et stable, qu’ils abordaient la terre en laquelle Colon avait immédiatement reconnu l’île de Cipango et qu’une foule immense de Japonais les accueillaien­­t sur des pirogues de bois ciselés de mille motifs étranges, il rêvait que ses calculs pourtant si minutieux les plaçaient à la longitude approximative de Mexico et de dépit il jetait son horloge de poche dans l’océan, mais une Japonaise nue comme Ève le soir du premier jour plongeait et lui rapportait bientôt la montre de Bayard, il la prenait dans ses mains et le boîtier était maintenant une coquille de nacre, il voyait quand il l’ouvrait que le mécanisme avait pris vie, que les aiguilles étaient manipulées par un mollusque qui se transformait peu à peu en Bernard-l’hermite, et que tout en déplaçant les aiguilles avec une précision plus grande que celle des rouages de Bayard il lui parlait d’une voix douce et insistante **[QU’IL EST SUR CE SOMMET EN CE POINT QUE J’AI DIT QUI FIGURE LE MAMELON DE LA POIRE OÙ L’ON S’ÉLÈVE PEU À PEU PAR UNE PENTE PRISE DE LOIN]**; ces événements se produisirent autour de la ligne équinoxiale, soixante-six jours après notre départ de Honfleur, après plusieurs jours d’une pluie battante et fuligineuse qui levait des pustules sur la chair des mariniers, et le pasteur y vit des signes dont le sens brumeux ne manquerait pas de s’éclaircir, que confirma à ses yeux le passage subreptice d’une baleine qui s’éleva à si grande proximité du vaisseau qu’elle menaça de l’engloutir comme il est dit dans la Bible qu’un semblable poisson le fit de Jonas, le temps était si changeant qu’il arrivait qu’on se trouvât soudain en

pleine nuit au milieu du jour et dans une telle chaleur qu’on aurait pu fort bien avoir été avalé tout cru par une baleine de cette sorte d’autant que tout puaît comme si des entrailles de bêtes mortes nous tombaient du ciel **[TOUS LES SAVANTS THÉOLOGIENS S’ACCORDENT À DIRE QUE LE PARADIS TERRESTRE EST EN ORIENT]**; n’a-t-il pas dit, « Prenez, rompez le pain, « Prenez, mangez , ceci est mon corps » et ajouté, passant la coupe, « Buvez-en tous, car ceci est mon sang » ? quelle faible force aurait eu cette parole prononcée lors du dernier repas si le pain n’était chair et le vin n’était sang que par métonymie ? le déictique « ceci » répété avec insistance s’efface devant le référent que Jésus identifie directement et sans nuance tropique aucune – point de « comme », de « tel » ni de « semblable » – avec « sa » chair et « son » sang ? Dieu fait homme ne pourrait-il d’un même mouvement continu se faire pain et vin voire manioc et maïs, riz et cactus ? ses disciples n’eurent point été frappés comme ils le furent – ce qu’ils rapportèrent à de multiples reprises – s’il avait parlé par figures, dévaluant la puissance de son message par des artifices rhétoriques dignes d’un tribun de la plèbe ? ainsi parlait dans ses rêves le Bernard-l’hermite au pasteur, honteux et marri quand il émergeait du sommeil d’avoir été traversé par de telles pensées, effrayé qu’elles aient pu par un étrange détour avoir été par lui sous l’apparence d’un crustacé formulées alors que Villegagnon lui-même n’avait rien dit de semblable, se contentant d’assener le dogme catholique dans ses habits d’apparat **[TOUT CELA PROVIENT DE L’EXTRÊME DOUCEUR DE LA TEMPÉRATURE QUI PROVIENT ELLE-MÊME DE CE QU’ON EST ICI AU POINT LE PLUS HAUT DU MONDE ET LE PLUS PROCHE DE L’AIR DONT JE PARLE]**; la ligne équinoxiale passée, ce dont nous fûmes assurés quand nous perdîmes l’étoile tramontane et qu’un ciel tout neuf commença de faire son apparition au-dessus de l’horizon antiponant, on voyait nuit après nuit se dessiner des formes d’hydre, de serpent, de licorne et de lièvre, un jeune mari­nier vit un poulpe et une mouche, un autre un soc de charrue, un autre encore un four à pain, chacun y allait de ses figures et de ses noms, nous peuplions le ciel à notre guise, traçant des formes comme des enfants sur un sable vierge **[CELA ME CONFIRME QUE LE MONDE N’EST PAS SPHÉRIQUE MAIS QU’IL A CETTE IR-RÉGULARITÉ QUE J’AI DITE ET QUI SE SITUE EN CET HÉMISPÈRE OÙ SONT LES INDES ET LA MER OCÉANE AVEC SA POINTE EXTRÊME AU-DESSOUS DE LA LIGNE ÉQUINOXIALE]**; la dispute prit tant d’ampleur et fit tant de bruit que Villegagnon manda le pasteur Chartier de regagner Genève afin qu’il rapportât au Maître ce différend dans les moindres détails, il lui appartiendrait de trancher la question et à Chartier de nous rapporter sa réponse, d’ici là le débat serait clos et le corps du Christ jusqu’à nouvel ordre suspendu entre la bouche du fidèle et l’hos­tie consacrée, Chartier prit la mer, malheureux de devoir repartir si vite, cepen­dant honoré d’avoir été choisi pour cette mission spéculative lui qui n’avait partici­pé que de loin en loin à cette dispute fort complexe, se contentant d’opiner quand Pierre Richer prenait la parole, il cita quand même bien qu’inadéquatement un passage de la Première épître à Timothée où il est dit que la grâce surabonde et que la piété est un mystère puis demeura coi jusqu’à ce qu’on lui demandât de partir **[JE CROIS QUE PERSONNE NE POURRAIT ATTEINDRE CE SOMMET]**; coi il le fut aussi entre la ligne équinoxiale et la ligne torride, il craignait s’il parlait de répéter les mots qui sortaient, il se demandait bien comment, de l’abdomen blanc et mou du Bernard-l’hermite, de blasphémer en pleine mer océane où les tempêtes s’abattent et disparaissent d’une heure à l’autre, le crustacé heureusement disparut après qu’ils eurent quitté la zone torride, c’était un de ces rêves géogra­phiques, il en aurait d’autres, plus tard, quand il repasserait la ligne, fuyant les Portugais qui avaient entre-temps repris Coligny au chevalier de Villegagnon et mis fin à cet autre rêve que fut la France Antarctique, quand il découvrirait au bout de la ligne équinoxiale le delta de l’Amazone que Colon ne vit jamais et qu’il déciderait d’en remonter le cours jusqu’à la queue de la poire, jusqu’au mamelon de la balle, jusqu’au téton de la pelote, jusqu’à la pointe irrégulière de la sphère néanmoins parfaite, à la recherche qui promettait d’être longue et pleine de rêves étranges du paradis terrestre…

À SUIVRE...

Bastien Gallet



galerie fiat panda



Adrien Vermont dessine le monde vivant. Sur le motif, directement. Il dessine les êtres humains de manière impudique, violente et cruelle. Il dessine les chats, attitude par attitude, leurs mouvements, leurs expressions, leurs regards. Il scrute l'intérieur comme l'extérieur pour en dégager une expressivité intense et désarmante. Pendant trois années (2010-2013), il a choisi de s'isoler pour non seulement étudier la figure animale, mais aussi pour se retrouver grâce à un travail de désapprentissage. Il s'agissait alors de produire un retour vers un trait libéré des jugements, des injonctions et des attentes du monde adulte. L'étude du dessin d'enfant lui est apparue comme une porte ouverte sur son propre imaginaire jusqu'ici réprimé. Il s'est ainsi penché sur les outils, les couleurs, les formes et les styles déployés par les enfants. Une recherche qui l'a porté vers ce qu'Henri Michaux nomme la « joie gestuelle désordonnée ». Il ne s'agit en aucun cas d'une régression, bien au contraire, ce retour à la « joie » entremêle une liberté, une innocence, une énergie, une spontanéité et une confiance sans borne jusqu'ici enfouie. Autant d'atouts que l'artiste recherchait pour construire sa propre expression. La boîte de pandore est désormais ouverte. La figure animale devient un espace de projections infinies où toutes les transgressions sont permises.

Julie Crenn / Peux-tu revenir sur ta formation ?

Adrien Vermont / La classique prépa et Beaux-Arts de Paris d'où je suis sorti non-félicité malgré tous mes efforts en 2008. Mais de toutes façons les félicitations c'est de la merde (rire).

J.C. / Et alors, les Beaux-arts ?

A.V. / Bah j'y suis entré à 22 ans, je ne sais toujours pas comment vu le dossier tout pourri que j'ai présenté (rire interrogateur), et je me suis totalement concentré sur le dessin pendant les cinq années. Bien que j'aie quand même fait un peu de peinture histoire de me rendre compte que je n'aimais pas ça et que ça cassait les couilles d'avoir à nettoyer chaque fois les pinceaux (rire enjoué). Je me suis vraiment senti en « apprentissage » durant cette période. Et j'en ai clairement profité pour tout reprendre à la base, à l'ancienne genre apprendre à voir et à regarder. J'ai fait beaucoup de morpho, de dessin d'observation. J'ai testé d'autres choses comme dessiner d'après photo, mais plus chiant que ça tu meurs... Et surtout c'est pendant ce temps-là que j'ai découvert qu'il y avait eu d'autres mecs avant moi qui avaient fait un peu d'art ces quatre mille dernières années (rire abusif).

J.C. / Et alors, tes références ? Les incontournables ?

A.V. / Je me rends compte qu'à chaque période de mon travail correspond une référence. Au début ma seule préoccupation a été le portrait et j'ai beaucoup travaillé d'après Schiele ensuite Giacometti puis j'ai eu envie de secouer un peu mon trait avec l'aide de Twombly. Et en cinquième année j'ai découvert Giotto et Matisse.

Là je vais m'afficher, mais avant je ne comprenais rien à Matisse, je pensais que c'était de la grosse merde (rire désolé). Mais je savais aussi que j'étais un gogol et que je n'avais pas les capacités intellectuelles de l'apprécier (rire autistique). J'ai vraiment galéré à comprendre son approche très réfléchie du dessin, très synthétique – que pourtant j'adorais chez Giotto. Et aujourd'hui c'est vraiment vers ça que je tends : un dessin analytique et synthétique.

J.C. / et Basquiat ?

A.V. / Eh bien, un pote me l'a fait découvrir en deuxième année, et j'avais trouvé ça vraiment tout naze, parce qu'à ce moment – là j'étais plutôt en recherche d'autre chose – et je suis clairement monotâche (rire limité). Je m'y suis intéressé un peu plus tard quand j'ai commencé à travailler sur le dessin d'enfant. Maintenant évidemment j'apprécie beaucoup Basquiat et tout son travail très libre, lui aussi orienté *dessin d'enfant*, mais personnellement je me sens surtout proche de Matisse et de Picasso ; surtout de Matisse et de sa manière très construite d'appréhender la forme. Matisse a d'ailleurs beaucoup parlé des qualités subjectives, analytiques et synthétiques chez l'enfant. De sa capacité à construire les choses à partir de formes simples et de manière très brute, très première. C'est clairement vers ça que je tends aujourd'hui.

J.C. / Ton dessin pourrait pourtant paraître déconstruit et instinctif, il ne l'est pas ...

A.V. / Pas du tout, même. C'est vrai qu'on dirait le dessin d'un enfant gogol dont la mère aurait pris beaucoup trop d'héroïne pendant sa grossesse (rire névrotique).

Pourtant, si on s'attarde un peu plus dessus, j'ai bon espoir que tout le travail que j'ai fourni sur l'étude et la compréhension de la forme puisse facilement être ressenti. Qualité qu'on trouvera aussi dans le dessin d'enfant si on se donne la peine de faire abstraction du fait qu'ils se chient quand même dessus (rire paroxystique).

J.C. / La question du désapprentissage est essentielle dans ta pratique du dessin, quel a été le processus ?

A.V. / Pendant ma formation aux Beaux-Arts, une phrase de Picasso m'a marqué : « Pour déconstruire, il faut d'abord apprendre à construire ». Et j'ai pris cette phrase pour moi. Je ne voulais pas brûler les étapes et dessiner comme d'autres – bien que j'aie compris plus tard que c'était impossible. Je pensais que je devais apprendre à bien faire les choses, au sens classique du terme : commencer par apprendre à regarder vraiment, dessiner d'après nature, genre travailler à l'ancienne à partir de ce qu'on a sous les yeux. Aujourd'hui, cette formation fait chier tout le monde et je le comprends parfaitement car c'est très long, très chiant et que ça paie pas direct, loin de là. Mais je crois que ça donne de vraies bases saines. On peut s'en passer je crois, mais bon là, on est une sorte de génie. Et ce n'était clairement pas mon cas (rire introspectif).

J.C. / et donc... tu n'as pas répondu à ma question !

A.V. / Ah oui c'est vrai. Donc, une fois j'ai eu bien appris, il y a eu un moment de bascule. Ce qui m'intéressait, ce n'était plus de reproduire les choses telles que je les voyais, mais plutôt essayer de les traduire. J'ai toujours été fasciné par le dessin d'enfant, mais je ne voulais surtout pas dessiner à la manière d'un enfant. Je voulais plutôt comprendre comment un enfant dessinait (même si évidemment la forme finale ma plaisait énormément). Mais vu que je suis un adulte, je trouvais absurde de vouloir dessiner comme si j'avais cinq ans. Il me fallait donc un nouveau sujet car jusque-là mon seul, unique et monomaniacal sujet avait été le portrait, et donc la figure humaine. Et en plus, je ne l'avais abordé que d'observation, sur le vif, alors que là le but était clairement de dessiner de mémoire. Et puis je me sentais incapable de « déconstruire » à partir du sujet sur lequel j'avais tout construit. Bref, c'est donc l'animal qui a servi de support à cette transition. La première série est restée du dessin d'observation – des chats – mais j'essayais déjà de déconstruire un peu le bordel. Ensuite, j'ai carrément arrêté de dessiner pour étudier

sérieusement le dessin d'enfant. J'en ai sournoisement volé des centaines (rire rétrospectif) pour les analyser, les annoter et surtout comprendre pourquoi je les trouvais aussi puissants. Pendant six mois, je les ai regardés sous toutes les coutures. Et j'en suis venu à la conclusion qu'un enfant dessine, non pas ce qu'il voit, mais plutôt l'idée qu'il se fait de son sujet : il n'y a absolument aucune distance entre lui et son sujet, il est dans une pure subjectivité. Et pourtant c'est super construit... Pour moi c'est ce qui les rend tellement passionnants : ça a l'air d'être n'importe quoi et en fait c'est très structuré. Depuis c'est ce que j'essaie de faire, mais putain c'est super dur (rire gêné).

J.C. / Par le désapprentissage, tu reviens vers l'origine de la construction du dessin, le premier dessin.

A.V. / C'est ça ! Cette manière intuitive de dessiner disparaît au moment où la société et ta culture t'imposent une vision et une manière de représenter le monde. Les enfants, eux, n'en ont strictement rien à foutre des règles ou de l'idée – toute pourrie d'ailleurs – de bien faire. Eux, ils veulent kiffer. Et moi pareil.

J.C. / On te signifie que tu n'es plus un enfant au moment où tu ne dois plus déborder lorsque tu réalises un coloriage...

A.V. / Ne pas déborder incarne la quintessence de notre manière de voir les choses : normée, contenue, délimitée, propre, chiante et uniforme. C'est de cette manière qu'on produit la majorité de nos images. Et d'ailleurs j'ai eu besoin de le faire pour pouvoir partir dans l'autre sens.

J.C. / Il y a une liberté totale dans tes dessins (le trait, les couleurs, les mots), qui nous rappelle inévitablement la liberté du dessin d'enfant.

A.V. / J'aime la dimension analytique du dessin d'enfant. Leur système de représentation est composé de formes ultra simples : cercle, rectangle, trapèze et triangle. Ces formes permettent de structurer le dessin, un truc que je voulais maîtriser à mon tour. Au début, j'ai beaucoup dessiné comme un enfant, exactement pareil, « à la manière de », pour me rendre un peu mieux compte du truc. À force de dessiner et de réfléchir, j'ai pris conscience qu'on pouvait représenter les choses comme on les comprend. J'ai alors commencé à reconstruire les figures animales de manière plus personnelle, selon mon interprétation de la forme.

J.C. / Tu t'es construit un vocabulaire de formes ?

A.V. / Un vocabulaire mais surtout une syntaxe, pour filer cette métaphore très judicieuse (rire littéraire). Mon dessin c'est cette structure hyper brute, un peu primitive du dessin d'enfant – des formes simples qui s'emboîtent les unes dans les autres – par-dessus laquelle je viens ajouter ce qui me constitue en tant qu'adulte : une connaissance, une sensibilité et une réflexion sur les choses. Je viens nourrir cette forme brute et synthétique de cette expérience. Mon dessin n'est pas celui d'un enfant – pour tous les retardés qui ne l'auraient pas encore compris – mais celui d'un putain de scientifique ! (rire auto-satisfait).

J.C. / Tu utilises principalement les crayons de couleur ?

A.V. / Les matériaux les plus basiques sont ceux qui m'ont toujours le plus intéressé. J'ai passé quatre ans à ne dessiner qu'avec des stylos Bics. En vrai, si je veux me la raconter un maximum je dirais que j'ai toujours adoré l'idée qu'on puisse faire des choses magnifiques avec les outils les plus pauvres. J'y ai toujours cru et c'est ce que j'ai toujours voulu faire : produire une beauté exotique avec du caca (rire scatologique).

J.C. / Comment est né le projet des planches d'histoires naturelles ?

A.V. / En fait, je cherchais un moyen d'enrichir le vocabulaire de la représentation des enfants. Je veux utiliser le dessin d'enfant, mais pas le copier. J'ai cherché un angle d'attaque de la figure animale qui puisse contrebalancer ce truc hyper pauvre, presque naïf. Et en visitant l'exposition *La Beauté Animale* au Musée d'Art Moderne, je suis tombé sur une édition originale de *Historiae Animalium* de Conrad Gesner. Il y avait cette planche magnifique du dindon. J'ai trouvé parfait le rapport entre la représentation de l'animal et le texte. Le projet est né à ce moment-là. Je me suis dit que cette représentation était très partielle, clairement « normée », mais que grâce à la structure de la page, elle était présentée comme « vraie ». De la même manière que l'on considère comme vrai ce qui est écrit, juste parce que c'est écrit dans un livre (ou sur Internet)... Et j'ai trouvé ça dingue car cette représentation était le fruit d'un travail empirique, donc subjectif, donc hypothétique. Rien à voir avec la « vérité ». Mais vu que c'est super bien construit, bah t'es baisé, tu crois que c'est la Vérité (rire sarcasticaustique).

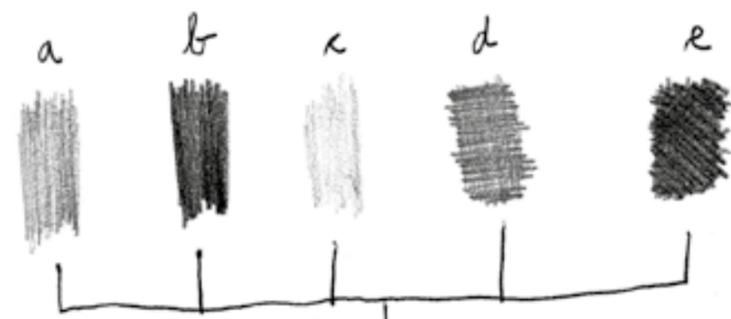
RENCONTRE AVEC ADRIEN VERMONT

le cheval a une grosse tête

L noir une tête de cheval



cheval à l'arrêt



le cheval peut avoir plusieurs robes

ROBE = couleur de la peau du cheval

J.C. / Tu produis une remise en cause de la Vérité?

A.V. / Exactement. De la vérité dont se pare la science. Quand la science naturelle est créée, elle est en charge de produire de la vérité. Mais pour ça elle doit d'abord produire des outils qui détermineront cette vérité, objective... C'est hyper drôle: on a un générateur de vérité, qui doit générer lui-même les outils pour générer la vérité. C'est le début des sciences empiriques: de l'expérience, des faits et du constat. En oubliant évidemment que celui qui expérimente et qui constate devient lui-même un outil, un filtre et donc qu'il injecte obligatoirement de la subjectivité. *Historiae Animalium* est la première Histoire Naturelle imprimée en Europe en 1551, elle fait cohabiter une approche empirique des animaux avec le bestiaire médiéval issu de la culture européenne – avec des licornes, des dragons à huit têtes, des textes explicatifs qui te disent où trouver la licorne, ce qu'elle mange, où elle dort et comment elle vit... J'ai trouvé ça complètement absurde.

Mais ce n'était que le début! Deux cents ans plus tard, Buffon devient le nouvel élément de référence. Mais quand tu lis ses écrits, tu te rends compte qu'il dit surtout ce qu'il pense lui! Par exemple, il déteste les chats et donc en parle d'une manière super négative (le chat, il est méchant, c'est l'animal de Satan, s'il veut des caresses c'est pour mieux te niquer après etc...). Et il en vient à imposer sa vision grâce à des méthodes, des méthodologies, qui font croire à l'objectivité. Et Buffon est une des raisons pour laquelle le chat a eu une si mauvaise réputation ces deux derniers siècles en Europe. Heureusement qu'il y a eu Internet et les lolcats (rire javascript).

J.C. / C'est ce que tu as appliqué dans tes dessins: imposer ta propre vision de l'animal, imposer ta vérité.

A.V. / Je me sers de la structure des sciences naturelles, qui amène une structure de vérité, à l'intérieur de laquelle j'injecte ma vérité. Je démontre que les vérités ne sont que des subjectivités. L'enfant et le scientifique sont sur le même rapport de représentation: chacun pense que l'animal doit être représenté de cette manière, car c'est de cette manière qu'il sera le mieux compris.

Si les résultats sont diamétralement opposés, les dessins incarnent une vérité pour l'un comme pour l'autre. Mais au final les deux ont tort, et c'est moi qui ai raison.

J.C. / Comment sont construites tes planches?

A.V. / Je supprime l'illustration originelle et je garde le texte en latin que j'imprime sur des grandes pages pour obtenir un aspect monumental et autoritaire. La science se veut froide et rationnelle, moi pour bien la prendre à contrepied, j'amène une représentation de l'animal toute en couleur avec quelque chose de chaleureux et d'excessif. La représentation est transgressive, elle en vient même à manger sur le texte. Bref je fais tout mon possible pour baiser six cents ans de structuration mentale (rire démoniaque).

J.C. / Comme un enfant qui déborde, tu brises le cadre.

A.V. / La question du cadre est hyper importante: c'est parce qu'on définit des cadres qu'on peut aussi s'en détacher. La science, la religion, la société produisent des cadres qui servent à définir et à maintenir les choses. Mais tu ne peux pas tout enfermer dans des cases. C'est une base – une bonne base – pour que la société ne se barre pas complètement en couilles, mais on a tous besoin de parfois sortir du cadre. Et je crois que c'est aussi important de comprendre qu'une case définit par là-même un hors-cadre, et que par conséquent les deux forment un tout. De la même manière que la marge fait partie de la feuille.

J.C. / Les mots aussi débordent, car tu viens corriger les textes en latin au moyen d'un vocabulaire que je qualifierais de «fleuri».

A.V. / (Rire bestial) Très fleuri et populaire. Je veux réinjecter quelque chose de vivant. Je corrige le texte de Buffon au stylo rouge comme on corrige la copie d'un élève, avec des croix, des ratures, des flèches et des remarques. Il faut régulièrement se permettre de corriger, ou ajuster, ce qu'on nous impose comme vérité car sinon ça a tendance à dégénérer, un peu comme une famille qui ne fait que se baiser entre cousins: au bout de deux cents ans ça commence à se voir (rire généra-

logue). Dans ces planches j'ajoute aussi des notes et des croquis explicatifs. Mes dessins formulent des moments de recherche où je pose des questions, rien n'est arrêté, ni la forme, ni le texte. L'autorité scientifique, je la baise. Je préciserais d'ailleurs que la recherche est vivante, tandis que la Vérité est un concept arrêté. Et y a rien de plus flippant que quelqu'un qui est persuadé de détenir la Vérité. C'est comme une sorte de mort intellectuelle. Je crois qu'il n'y a que des vérités personnelles, subjectives.

J.C. / Deux univers s'entrechoquent: le texte en latin est alimenté par ton propre langage, tes mots qui percutent.

A.V. / Ce truc du vocabulaire est hyper important dans mon travail. J'utilise un langage vulgaire, au sens *vulgus*, le peuple. Ce langage touche tout le monde, il est accessible. Exactement le contraire de toutes les conneries écrites en latin.

J.C. / Tes mots peuvent paraître brutaux, tout comme tes dessins. Ils renvoient à notre part primaire.

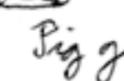
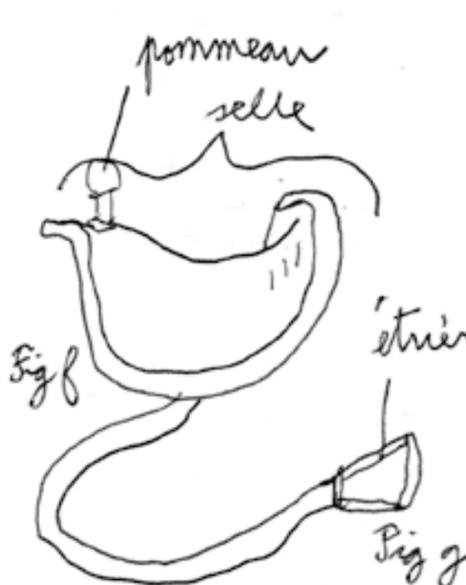
A.V. / En fait ce que je fais c'est utiliser les gros mots, les insultes, comme j'utilise la couleur: pour sa force de frappe émotionnelle. C'est primaire, transgressif, régressif, jouissif de dire et d'écrire de la merde. Je propose certes de la brutalité, mais surtout de la désinhibition.

J.C. / Le langage est aussi important que le dessin.

A.V. / Ce sont deux langages parallèles. Au moyen du trait et de signes je construis un langage formel. Le dessin est une écriture au même titre que la littérature, il contient les mêmes ressorts affectifs et psychologiques.

J.C. / Ton vocabulaire amène aussi une forme de débordement

A.V. / En fait, j'aimerais qu'il y ait encore plus de débordement. Mais je crains d'être encore trop mollaillon pour qu'on dise de moi que je dépasse les bornes ou que je fous la merde, tout ça, mais j'aimerais bien (rire timide psychopathique).



J.C. / Mais foutre la merde joyeusement!

A.V. / Exactement! Au départ mon travail était particulièrement dur, agressif même. Ma vision de l'espèce humaine était très violente. C'est ce qui sortait naturellement... Mais après coup, je me suis demandé si c'était ce que je voulais montrer, ce que je voulais apporter. Surtout que je suis plutôt joyeux et totalement optimiste. Bref, je me suis dit que c'était plutôt cette partie-là que je voulais partager. Par mon travail, je voudrais apporter quelque chose de joyeux, de frais, de vivifiant. C'est dans cette optique que j'ai fait une sorte de volte-face pour me tourner vers l'animal et le dessin d'enfant.

J.C. / Tu as quitté la figure humaine pour la figure animale, mais tu nous parles toujours de l'humanité.

A.V. / Je parle de la manière dont les humains appréhendent l'animal. Et cette manière me gêne de plus en plus. Chez nous on traite l'animal comme de la merde. Au mieux comme une ressource. Mais comme tout, en fait... On a poussé cette aberration jusqu'à nous-mêmes. Le simple terme «ressource humaine» (faudrait le dater pour savoir quand exactement ça s'est barré en couilles) montre le mépris total qu'on porte jusqu'à nous-mêmes. C'est un terme économique qui indique très bien notre place dans notre société. «Directeur des ressources humaines», quand on y pense c'est dingue... On est comme du bétail, du pétrole ou des céréales (rire affolé qui me fait peur).

J'avais de plus en plus de mal à prendre de la distance avec la figure humaine et pour moi il y a les choses qu'on fait, mais surtout la manière dont on fait les choses. Et la manière dont je traitais la figure humaine ne me convenait plus. Aujourd'hui, je suis clairement toujours autant énervé, mais si je peux l'être de manière moins dramatique je me dis que c'est pas plus mal. Parce qu'être énervé c'est bien, mais être badtrippant c'est mal...

J.C. / Un dernier mot?

A.V. / Nique sa mère la dramaturgie! (rire enthousiaste).

Divers éléments appartenant à la figure du cheval

SOFA GRUNGE

NOTES SUR LE TRAVAIL DE STEEVE BAURAS

STEEVE BAURAS EST NÉ EN 1982 À FORT-DE-FRANCE OÙ IL COMMENCE EN 2000 DES ÉTUDES D'ART POURSUIVIES EN 2004 DANS L'ATELIER DE SCULPTURE D'EMMANUEL SAULNIER À L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS. DEPUIS LORS, IL FRÉQUENTE À PARIS ET À BERLIN LES LIEUX DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE (OU NOISE), EXPOSE INTERNATIONALEMENT, VOYAGE EN SOLITAIRE DE CRACOVIE À DAKAR ET DU CHILI À MONTRÉAL ET RÉALISE POUR UN JEUNE GROUPE DE ROCK PSYCHÉDÉLIQUE FORMÉ EN 2010 (WALL OF DEATH) DES CLIPS MORDANTS ET MÉDITATIFS DIRECTEMENT PUISÉS À LA SOURCE DE SON INSPIRATION PHOTOGRAPHIQUE.

CHAMBRES NOIRES – MISE EN SCÈNE

Le travail photographique de Steeve Bauras est indissociable de l'objet et de sa mise en scène. L'enjeu d'une telle démarche questionne en premier lieu les modalités de monstration de l'image. Soit que le tirage subisse un traitement spécifique (boîte, contre-collage, impression-édition ou affichage), soit qu'il se trouve intégré à un ensemble qui le révèle et le prolonge (cimaise, rampe ou scène élaborées par l'artiste), il possède une étrange qualité de présence; laquelle est toujours renforcée par le dispositif.

Steeve Bauras procède à des choix efficaces pour créer une situation plastique où la photographie occupe le premier rôle. La conscience nette du rôle échu au vide dans la juste scénographie d'un drame iconique toujours renouvelé – au sens du théâtre ou de la performance comme à celui d'un crime ou d'une catastrophe dont l'image photographique serait le foyer – trouve son origine dans une fréquentation constante de la sculpture et le souci de soumettre les clichés à quelque chose de « plus fort qu'eux ». D'où un va-et-vient permanent entre le laboratoire et le magasin de bricolage.

La présentation des tirages s'ancre le plus souvent dans la figure de la chambre noire. Au poncif de la *white box* est préférée la construction systématique d'un écrin autonome volontairement noirci ou occulté; sorte de *black box*. Tantôt ce dispositif se constitue comme un bloc – parallélépipède énigmatique renvoyant le spectateur au principe de la *camera oscura* – tantôt la chambre noire éclate au profit d'un morcellement du point de vue où les tirages sont diffractés et fragmentés, montrés au sol ou sur le mur ou encore intégrés à des éléments tridimensionnels autonomes. Ce sont des angles, des arêtes; autant de volumes facettés ou courbés qui donnent son lieu à la photographie.

ZUGZWANG - LABYRINTHE

Les volumes photographiques de Steeve Bauras détournent et détournent, accrochent et désorientent la vision, jouent avec elle une partie d'échecs. Le labyrinthe formel et sémantique qui sépare le regardeur de l'image et maintient l'œuvre à distance d'une compréhension par trop immédiate répond à une stratégie spatiale: « L'œuvre s'expose (...) dans un lieu et comme un lieu, mais aussi comme la mise en question de toute méthode pour arpenter le lieu: tel est son travail de suspens, d'inaccessibilité mise en scène (...) C'est comme si l'œuvre nous prévenait que toute porte poussée recèle derrière elle (...) quelque chose d'autre – quelque chose qui pourrait bien se révéler de l'ordre de la peur, ou de la perte ».

Si nous avançons ces notions de stratégie, de labyrinthe et d'échiquier, c'est que l'artiste lui-même en fait un usage spécifique, rassemblant sous ce titre une série d'œuvres réalisées depuis 2011, les *Zugzwang*: « *Zugzwang* est un terme allemand signifiant [aux échecs]: coup forcé. L'idéal aurait été de ne pas jouer, par peur de dégrader sa position, mais il le faut. Dans mon travail, ce mot traduit bien l'état dans lequel je peux me retrouver avant tout nouveau projet, entre l'excitation et l'énorme frayeur. Plus subtilement, les *Zugzwänge* sont des hypothèses que j'é mets autour de la photographie en ce qui concerne ses modalités de monstration et, surtout, ses faiblesses ... ». De la peur éprouvée par le spectateur de ce qui se trouve derrière la porte (et touche à l'aura de la représentation), de l'angoisse du seuil suscitée par le dispositif et de la responsabilité engagée par la photographie est extraite la situation; ruine idéale, mélange savamment dosé de sculpture et de photographie, de présence et d'absence, de mémoire et de perte.

POLYPHONIE

Tantôt le photographe « sonorise » ses clichés, tantôt il les atténue au moyen des nuances d'un gris « coloré » traduisant la vibration des néons au-dessus des musiciens d'un concert de musique *noise*, la secrète solitude d'une silhouette évoluant derrière un écran de fumigènes roses ou verts ou encore la détresse émanant d'un événement historique dont la compréhension est délibérément brouillée par un effet de larsen visuel.

La prise de vue est elle-même pensée comme une installation. Elle fixe d'un concert le dur des planches où s'enchevêtrent les câbles, les articulations neutres du décor: dégagements et coulisses, corridors. Le regard s'attarde sur un hors-champ où secrètement se tient l'essence du sujet. Dans le domaine de la technique photographique, on parlerait de décentrement ou de bascule.

Le réseau polyphonique qui s'établit entre l'image et le dispositif est particulièrement perceptible dans les *Zugzwänge*, où les textures visuelles et les masses sobres qui les augmentent s'accordent et se répondent.

Le Placoplatre®, la splendeur des vitrages glycérophtaliques, l'éclat d'un riff gratté pour rien sur une *Fender* usée entrent avec Steeve Bauras dans le vocabulaire d'une photographie offerte au désastre (acoustique, historique, architectonique) puis intimement recomposée. Les tirages

sont quelques fois triturés: soit au moyen d'une déformation ou d'une distorsion de l'image – un effet de zoom détériorant la lecture du motif et le métamorphosant en une sorte de criblage sérigraphique – soit dans le principe même de leur composition: le noir d'un écran de télévision occupant les trois quarts d'une représentation contrecollée sur une épaisse feuille de tôle. Cette façon de trancher dans l'image tout en en exposant le lamé, d'en faire un outil contondant (une arme *blanche*) va de pair avec une dialectique portant à la fois sur les conditions matérielles de la monstration photographique et sur l'impact – à la fois physique et mental – des clichés.

SHOCK CORRIDOR

Lorsque du 25 janvier au 28 février 2013, il est invité par l'Institut Français du Sénégal à Dakar à présenter son dispositif *3K*, constitué d'une projection vidéo et d'un module de skateboard, l'artiste confie aux *sidewalk-surfers* marginaux des rues dakaroises le soin d'évoluer sur la rampe noire qu'il a lui-même conçue en vis-à-vis d'un extrait du film de Samuel Fuller *Shock Corridor*, réalisé en 1963; année d'apparition des premières compétitions de skateboard. Le « cool » de la glisse urbaine devient le véhicule d'un message hypnotique reposant sur le bouclage de séquences où se mêlent racisme, paranoïa et aliénation.

Le logo « 3K » (dont les plateaux des planches fournies aux skateurs ouest-africains étaient estampillées) a quelque chose à voir avec une gouache de Josef Albers: *K=Trio*: une étude préparatoire pour une peinture sur verre. Le photographe ouvrirait-il une brèche spatio-temporelle où les *Black Panthers* entretiennent avec le Bauhaus des liens insoupçonnés?

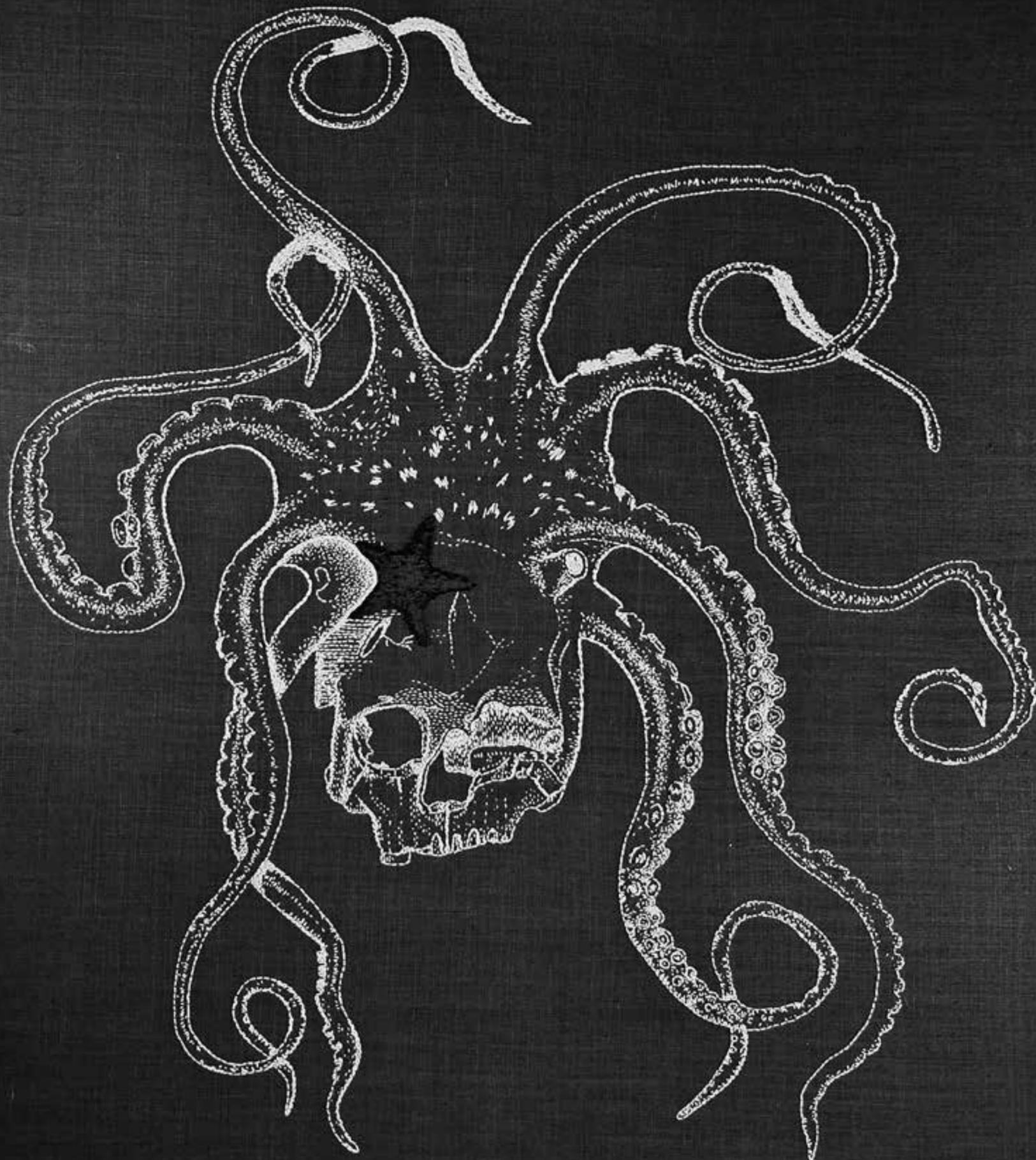
SOFA GRUNGE [SANS TITRE] – UNE LECTURE

Au milieu des années 1980, le *grunge* se dégage de la scène pop-rock américaine. Le groupe Nirvana est l'emblème d'un désespoir devenu trop lourd à porter pour une génération tenue à l'écart du rêve américain par l'échec du capitalisme. Le terme de *grunge* – ou « crasse » – désigne les guenilles et les étoffes rapiécées qu'arbore rageusement un nouveau genre de « clochard céleste » ou de chiffonnier rock. A l'image d'un *Northwest* en pleine perdition économique, le *grunge* dit aussi la « scorie », le résidu, le produit excédentaire.

Le rebut mobilier ici présenté par Steeve Bauras, laissé de côté comme un vil encombrant, voué au rejet puis sublimé par un traitement photographique intense, invite à repenser de façon métonymique le *grunge*: meurtrie par l'usure, la figure du sofa (en tant qu'idéal de confort bourgeois) réduit à l'état de loque incarne à la fois une musique des marges et le paysage d'une révolte. C'est que les photographies de Steeve Bauras possèdent une triple dimension musicale (rock, *noise*, underground, *grunge*), sculpturale (emprunt au *junk art*, à la ruine et au minimalisme) et subversive: entre les plis, le canapé grunge pourrait apparaître, à vingt ans de distance, comme un hommage à Kurt Cobain.

✎ Jean-Baptiste Mognetti





Daphnée Deroziers, Laura, 60 cm X 60 cm, Courtoisie : C. Planchoin.

L'ATTENTE

Il est seul devant la grande table ronde. La chaise est un peu trop haute pour lui, ses jambes se balancent doucement sans toucher le sol. L'enfant doit avoir huit ou neuf ans, dix ans tout au plus. Son visage est grave. Quatre rides en forme de dièse marquent son front, de celles qui naissent à force de froncer les sourcils. La légèreté l'a quitté depuis des lustres, l'a-t-elle seulement habité un jour ?

Ses lèvres bougent en silence : il compte. À vingt, il tourne son regard vers la porte vitrée, puis soupire. Il ferme les yeux, respire profondément, articule à nouveau faiblement jusqu'à vingt, prend un air concentré et se tourne vers la porte. Le manège reprend, je me demande depuis combien de temps il dure. Dix sept, dix-huit, dix-neuf, vingt, l'enfant ouvre les yeux, je me penche un peu pour accompagner son regard et j'aperçois dehors l'objet qui nargue le petit garçon. C'est un vieux vélo Motobécane à la selle de cuir élimé, aux chaînes rouillées et aux couleurs salement délavées. Pourtant le vélo pose, fier, dédaigneux sur le parking détrempé, inaccessible. Le petit garçon attend que la pluie cesse, il croit à la magie des nombres prononcés en silence, se persuade que s'il y croit vraiment, au bout de vingt il pourra s'élancer, dompter la ferraille agonisante, frayer entre les voitures et les poubelles et rouler enfin, vite, voler peut-être, si seulement la pluie faiblissait un peu. Mais l'éclaircie ne vient pas, le petit garçon résigné abandonne le compte inutile, vaincu par le sale temps qui lui vole sans remords la joie que l'enfance lui doit.

Il me reconnaît et me lance dans un français sans accent : « Salut tu vas bien ? T'as vu Madame Élisabeth on est là maintenant ». Son regard balaie la salle commune du foyer pour SDF où il a échoué avec sa famille. Je lui souris sans répondre, surprise qu'il connaisse mon prénom. Quand je l'ai rencontré pour la première fois il était hébergé au 115. J'étais employée alors dans un autre service de l'association, je n'ai jamais travaillé avec lui et sa famille, on se croisait seulement le matin quand j'arrivais au bureau, il n'a aucune raison de connaître mon prénom. Et pourtant il le connaît, j'en suis un peu émue, bêtement : qu'est-ce que ça peut bien faire qu'il connaisse mon prénom... Je le revois au cœur de l'hiver, je le revois lui et sa famille. Chaque matin un peu avant 9h il faut quitter l'hébergement d'urgence : la mère aide le père à porter la poussette de la petite sœur dans les escaliers. Le petit garçon court devant et saute à pieds joints dans les flaques du parvis. À chaque fois il me crie « Bonjour ! ». Ils disparaissent ensuite jusqu'à l'heure du déjeuner où ils reviennent prendre place dans le réfectoire. Ils restent un peu dans la cour après avoir mangé et prennent le café gratuit dans la salle d'animation avant de repartir dans les rues, la halte de jour, les salles d'attente des administrations et le hall de la gare. De retour au foyer vers 17h ils attendent qu'on leur réattribue la chambre qui leur est pourtant officieusement réservée. Toutes leurs affaires sont dans cette chambre mais ils doivent tous les jours composer le 115 pour la retrouver, expliquer dans une langue inconnue qu'ils sont à la rue. Souvent c'est le petit garçon qui appelle dès la fin de la matinée, il recommence plusieurs fois avant de réussir à avoir quelqu'un : « Bonjour c'est Omar X., est-ce qu'on peut retourner dans la chambre ce soir ? ». Parfois personne ne répond au 115, ils rejoignent alors la petite salle d'attente du foyer où les éducateurs vont et viennent sans les voir. Le père tente d'attirer l'attention, il finit par obtenir un « Oui oui c'est bon Zenel on te l'a gardée la chambre, mais faut appeler le 115 quand même avant de venir, on te l'a déjà dit, faut appeler le 115 avant de venir ». Ils s'en vont alors faire les cent pas dans la cour en attendant l'heure du dîner, échangent quelques mots avec des compatriotes. À 20h on leur donne enfin les clés de la chambre, ils peuvent se reposer un peu, trouver un peu d'intimité, faire comme s'ils étaient une famille normale jusqu'au matin suivant où un peu avant 9h ils s'ébranlent à nouveau.

À la fin de la trêve hivernale l'enfant et sa famille doivent quitter l'accueil d'urgence. De la fenêtre de mon bureau ce matin du 1er avril, je les observe entasser les sacs, les valises et les cartons dans le petit camion du 115. L'éducatrice référente soupire et gronde, sur ses lèvres je déchiffre « Ça va jamais rentrer, ça va jamais rentrer ». L'Errance multiplie toujours les bagages de ceux dont elle s'empare, cette fois encore elle a merveilleusement accompli son œuvre : la famille arrivée avec presque rien repart chargée des rebuts du Secours Catholique. Au milieu du bric à brac un énorme nounours grisâtre insiste pour faire partie du voyage, on manque de lui couper une patte pour fermer le coffre mais l'enfant veille. Je me demande comment ils ont pu vivre au milieu de ce fourbi dans 15 m². Je ne veux pas savoir où ils partent.

Deux mois plus tard ils sont là, dans une autre structure d'hébergement d'urgence où je suis venue accompagner une femme en attente de titre de séjour. Je ne suis pas soulagée de les retrouver ici : le printemps les a abîmés un peu plus. J'aperçois la mère au fond de la grande salle commune, elle coiffe la petite sœur. À quelques mètres d'elle une femme est assise, un bébé somnole dans ses bras. Les deux femmes ne se parlent pas, on dirait qu'elles ignorent chacune la présence de l'autre. La télévision est allumée en sourdine, personne ne la regarde. Le père du petit garçon passe à côté de moi, je n'ose croiser son regard qui me cherche. Je le salue et lui souris discrètement finalement. Je remarque qu'il a coupé ses cheveux très courts et je me demande pourquoi il a fait ça. Qu'est-ce qui a bien pu le pousser à changer de coiffure ? pourquoi ? quand ? qui a coupé ses cheveux ? un coiffeur ? quel coiffeur ? sa femme ? où ? Je suis sur le point de lui demander de répondre à mes interrogations quand l'absurdité de mon questionnement me revient comme une grande gifle dans la figure. Je me tais. Je n'aurais peut-être pas dû me retenir : au moins je lui aurais parlé. Comme son fils il regarde lui aussi souvent vers la porte vitrée, il tourne en rond dans la grande salle. Il attend. Ils attendent, tous. L'enfant, la mère, le père, la petite sœur attendent que la journée passe, que le soir arrive, que la nuit s'achève pour commencer une nouvelle journée d'attente.

SYNOPSIS PROGRAMMATIQUE

Quoi ?

La programmation annuelle de Bandits-Mages propose d'aborder des thématiques contemporaines et historiques, tout en mettant en place les conditions nécessaires aux différentes façons de montrer les images (et d'entendre les sons) aujourd'hui : séances de cinéma, analyses de films, installations multimédia, plateaux vidéo ou encore performances sonores et visuelles. Pendant huit jours, les Rencontres Bandits-Mages sont le point focal de cette programmation venant élargir notre horizon. Les Rencontres invitent les artistes, les étudiants, les visiteurs venus d'un peu partout, autant que les habitants berruyers à entrer dans des mondes qui leur sont proches et étrangers.

L'articulation entre les problématiques artistiques et les politiques partagées par les artistes et les cinéastes invités ouvre un espace à explorer dans tout ce qu'il offre d'esthétiques différentes mais aussi de sens commun. Elle nourrit une volonté de relier ce qui compose un univers complexe.

Qui ?

Boris Lehman, cinéaste de la première personne qui ne vit et ne filme rien sans l'autre, parrain des Rencontres Bandits-Mages ; a failli, en 2013, croiser l'écrivain et vidéaste de la pop-culture, l'exégète et déconditionneur Pacôme Thiellement à Bourges. Pourquoi ? Ils ont un point commun (et peut-être d'autres), ils sont tous les deux pleinement impliqués dans une vie artistique dont Bandits-Mages est le vecteur. Pacôme Thiellement est apparu ces derniers mois comme un membre de la famille revenant enfin après un long voyage pour nous révéler des histoires secrètes que nous ignorons et qui pourtant constituent toute une part de notre culture.

Il nous amène à entrer dans un programme basé sur la notion d'anti-alchimie - ou la façon dont, d'être en or, on réussit à faire des hommes en plomb. À travers conférences, lectures, travaux, nous entrons dans les mondes souterrains et cachés, ceux qui loin de mettre en exergue les qualités de l'être humain, mettent en évidence ses troubles et ses monstruosités, mais aussi ses capacités de résistance à l'horreur et à l'absurde, ses capacités à créer de nouvelles politiques de vie et des espaces de création hors normes.

C'est un fil conducteur possible des Rencontres. Et c'est la rencontre entre la galerie Kapelica en Slovénie, invitée par Ewen Chardonnet, et *Quimera Rosa*, un « lab » de recherche et d'expérimentation sur le corps, la technologie et les identités, invité par l'association Emmetrop, qui les ouvrent. Tous nourrissent une proximité qui trouve sa racine dans les questionnements sur le corps, l'humain et le non-humain, l'animal et le cyborg.

Bare Life! *It's Time!*

Un peu avant cela, nous avons demandé à Pacôme un récit, feuilleton radiophonique qui creuse et décortique un espace potentiellement fictionnel et fantasmatique de la ville de Bourges : l'hôtel Lallemand. Ce feuilleton est construit en amont des Rencontres avec les étudiants de *Radio Radio* de l'École nationale supérieure d'art

de Bourges, François Angelier (créateur et animateur de l'émission *Mauvais Genres* sur France Culture) et Hermine Karagheuz (actrice qui a joué pour Roger Blin, Patrice Chéreau, Laurent Terzieff, et au cinéma avec Jacques Rivette).

Encore en amont, Pacôme Thiellement et Thomas Bertay, co-réalisateurs de la série *Le Dispositif*, interviennent dans la masterclass *VJing Digitale Pourpre* : atelier de dé-conditionnement et de dé-construction des corps et des images, piloté par Laurent Carlier (coordinateur du *Vision'R VJ Festival* et artiste *VJ*), Nadège Piton, performeuse, emmène, elle, les participants dans une exploration de leurs corps et de leurs attitudes jusqu'à la restitution qui vient en première partie de la soirée de clôture des Rencontres. La deuxième partie est confiée à Pacôme. Il convoque sur scène Antonin Artaud et d'autres fantômes via les bien vivants Eyving Kang, Marie Møor et Scott Batty. La troisième, enfin, opère un glissement transgressif, celui du collectif *Let's Dyke!*.

Des souterrains fantastiques devenus radiophoniques et performances *VJ*, nous allons aussi vers une exploration des arts sonores et de la science-fiction. Entre, ici, Gail Priest, artiste australienne en résidence conjointement à la *BOX* et à Bandits-Mages pour trois mois (programme *EMAN#EMARE* : réseau européen d'échange de résidence).

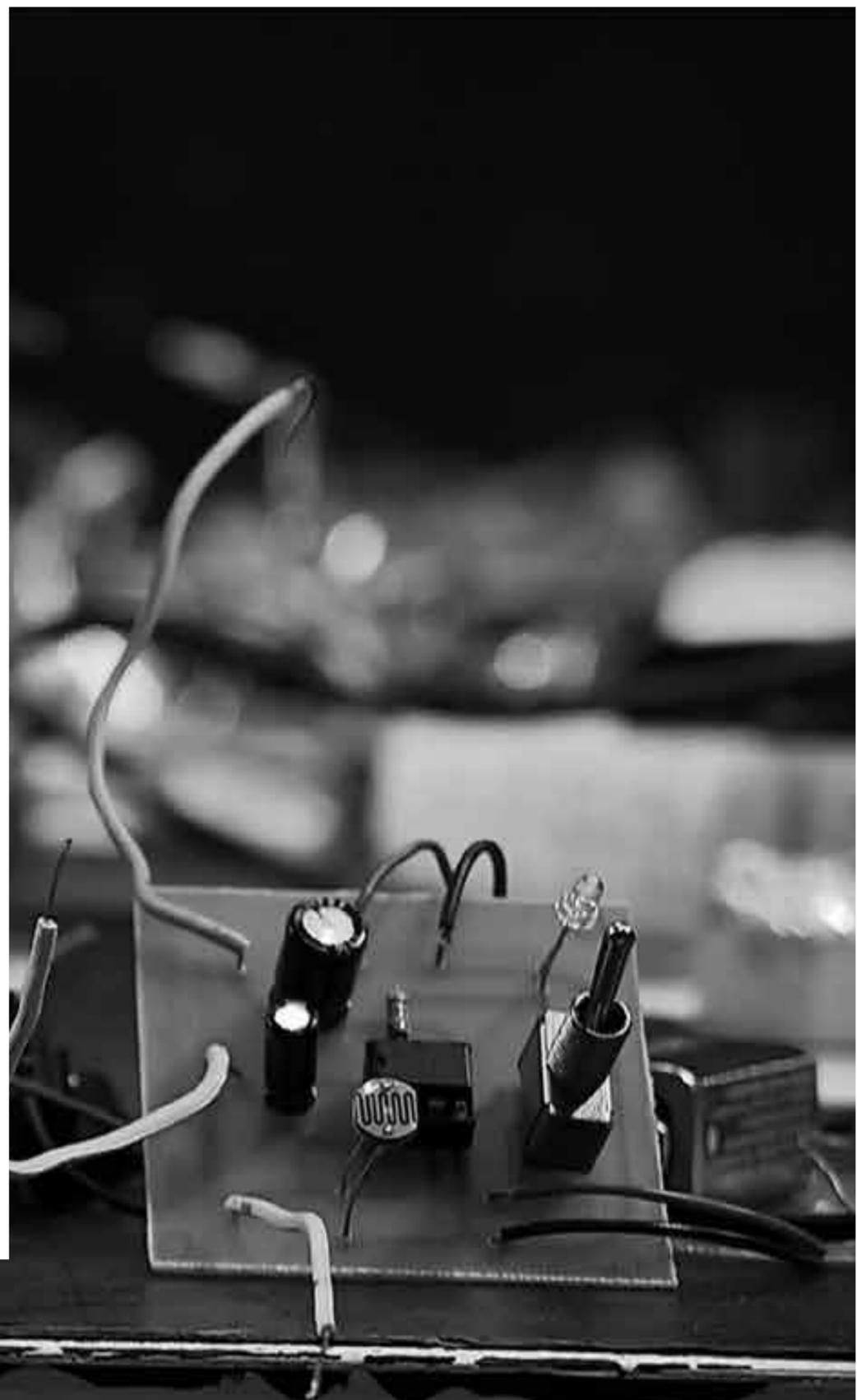
La fabrication d'espaces de recherche et de créations collectives se manifeste tout particulièrement dans la naissance de *Hall Noir*, un espace prototype de programmation des étudiants, piloté par David Legrand. Les étudiants y expérimentent le processus de programmation et de workshop, mais surtout choisissent de montrer des corps et des images, états des questions actuelles. Freaks et queer à l'honneur.

Cette dimension collective était le sujet des précédentes Rencontres pendant lesquelles nous avons assisté au tournage de *Cloud Berry*, film multi-temporel et multi-espaces réels et virtuels de Bertrand et Arnaud Dezoteux. Le film touche à sa forme finale. Il est prêt à rencontrer à nouveau ses spectateurs et ses acteurs.

Que se passe-t-il alors si chacun des acteurs présents rencontre Claus Löser, l'auteur, cinéaste, curateur et cofondateur de *ex.orientelux*, archive consacrée aux films underground et expérimentaux d'Allemagne de l'Est, ou découvre le cinéma indépendant proposé par Peter Hoffmann de *Kino im Sprengel* à Hanovre, et par Giuseppe Spina de *Nomadica* en Italie ? Car enfin, nous avons un cinéma à défendre. Rappelons-nous que Boris Lehman est notre parrain. Il est d'ailleurs probable que vous le croisie.

Ce cinéma défendu est aussi au centre du travail quotidien de transmission que nous menons à travers la Zaap, Zone d'activités artistiques et pédagogiques de l'association. La séance proposée cette année réunit des réalisateurs-monteurs, Fabrice Aragno et Alejandra Riera. Parions que la rencontre entre ces personnalités et les jeunes apprentis du cinéma sera mémorable.

Isabelle Carlier



ARTICLE SEPTIÈME

L'ŒIL

(AVOIR DE L'ŒIL)

En prestidigitation, avoir de l'œil, c'est posséder une qualité scénique avec laquelle on se concilie la sympathie des spectateurs, et dont on se sert aussi pour augmenter considérablement l'effet des expériences.

Vous n'êtes pas, lecteur, sans vous être trouvé face à face avec certains interlocuteurs dont vous ne pouviez soutenir le regard, et dont les yeux semblaient également fuir les vôtres. Cette position est très-génante, et il est bien rare que l'intérêt de la conversation n'en soit pas altéré.

Cela vient de ce que votre interlocuteur a le regard timide, vague, incertain; qu'il ne peut supporter l'intimité de votre vue; cela tient, en un mot, à ce qu'il n'a pas de l'œil.

Cette timidité des yeux, ce sentiment de gêne et de malaise, se communique par contagion, et il n'est pas rare qu'un artiste affecté d'une telle infirmité, ne la propage dans toute une assemblée. Dans ce cas, le public est peu communicatif et souvent, aussi, très-peu bienveillant.

Avoir de l'œil, c'est donc posséder la qualité qui

est la contre-partie du défaut que je viens de signaler.

Voyez se présenter en scène cet artiste dont le regard fin, intelligent et assuré, va directement se fixer sur les yeux de l'assemblée. Une relation presque magnétique s'établit subitement entre les deux parties. Le public se trouve à l'aise avec le nouveau venu; il rive facilement son regard sur le sien; il l'écoute avec bienveillance, et de ce double rapport naît bientôt la sympathie. Dans ces conditions le succès devient facile.

Cette qualité de l'œil, le lecteur le reconnaîtra, se rencontre également dans le monde: il y a des gens dont le regard facilite la conversation, donne de l'entrain et même assez souvent de l'esprit.

L'œil, ainsi que je l'ai dit plus haut, concourt également à augmenter l'effet des tours d'escamotage. Un prestidigitateur habile se sert de son regard pour porter la conviction parmi les spectateurs. S'il annonce, par exemple, qu'il fait passer une pièce de monnaie ou tout autre objet dans un endroit qu'il désigne, bien qu'il soit convaincu mieux que tout autre de l'inexactitude de ses assertions, ses yeux, cependant, suivent l'objet dans son trajet simulé, comme ils le feraient si le fait était véritable: il se montre ainsi dupe de ses paroles. Cette conviction apparente se communique aux spectateurs et l'illusion y gagne.

4.

Aspects de Léonin Cyrard

Léonin Cyrard est né en 1976 à Lagos au Nigéria, de père français et de mère britannique. Ce lieu de naissance inhabituel, les nombreux séjours qu'il effectue en Angleterre et au Canada pour voir sa famille, son bilinguisme lui ont certainement apporté une ouverture d'esprit particulière, ainsi qu'une capacité à envisager les choses selon des points de vue variés. Il n'a pas de formation artistique officielle. Mais très tôt il s'approprie l'appareil reflex laissé à la maison par son père après qu'il se soit séparé de sa mère, qu'il avait acheté alors qu'il travaillait au Japon, et le photographe en herbe se passionne pour la prise de vue, le développement et le tirage. «Ma mère Marylou avait repéré une annonce dans le journal local pour un agrandisseur Meoptat, dont je me suis longtemps servi. Nous sommes allés le chercher dans un coin de campagne improbable. L'agriculteur qui vendait le matériel était très sympathique. Il y avait un chien qui n'arrêtait pas d'aboyer. Plus tard, j'ai compris que la photographie amateur avait été très importante pour beaucoup de gens, des paysans, des ouvriers. C'était un moyen pour eux d'exister autrement que par leur travail, de s'évader. Raymond Depardon, par exemple, est issu d'un milieu très rural, il a commencé comme simple apprenti, ça m'a donné à réfléchir. Des documentaristes comme Joris Ivens, Chris Marker, Robert Kramer, Alain Cavalier, Chantal Akerman m'inspirent beaucoup», se souvient-il non sans émotion. Après la pratique, Léonin Cyrard veut passer à la théorie, et lit de nombreux ouvrages sur la photographie. *L'image précaire* de Jean-Marie Schaeffer est pour lui une véritable révélation. Il s'intéresse alors de manière plus générale aux notions d'enregistrement et de reproduction, et lit Michel Chion, Pierre Schaeffer, Marshall McLuhan, Max Bense. Dès l'enfance, avec un simple radiocassette, il se livre à des jeux avec son ami Nicolas Camus (alias Nik VonBowLow, aujourd'hui chanteur du groupe de rock Bow Low): cadavres exquis, enregistrements au ralenti. Équipé d'un Amiga 500 et suite à l'écoute d'une émission de radio sur ce sujet, il expérimente avec des voix électroniques. Parfois, le week-end, sur un coup de tête, il prend le Paris-Granville et se rend dans la capitale où il voit beaucoup d'expositions. La rétrospective de Peter Beard à la Maison Européenne de la Photographie est pour lui un choc: «ce que j'avais devant les yeux, c'était les traces de l'activité d'un homme d'abord soucieux de vivre, de découvrir le monde, pour qui le système de l'art contemporain, de la presse n'avait qu'un caractère très secondaire. La photographie, l'enregistrement est pour moi liée au voyage, le déplacement motive chez moi l'acte photographique et la prise de son. Le Maroc, l'Angleterre, l'Irlande, le Canada, Helsinki, Stockholm, la Slovaquie, Barcelone. Mais comme on dit, l'aventure est aussi au coin de la rue, et parfois il n'y a pas besoin d'aller très loin.»

Au moment d'entrer au lycée, Léonin Cyrard veut fuir la petite ville industrielle de L'Aigle dans l'Orne où il a grandi, et devient pensionnaire à Vire où il suit des cours de cinéma-audiovisuel. Il voit beaucoup

de films, ses professeurs et le cinéaste intervenant Jean-Paul Dupuy l'initient à l'analyse filmique, à la prise de vue et au montage vidéo. Son cursus se conclut par la réalisation d'un court-métrage muet en HI-8, *Inside/Outside*, où Nicolas Camus, qui tient l'unique rôle, rejoue le parcours de Léonin Cyrard dans une abbaye trappiste: «L'histoire du film est simplement celle d'un reportage photographique, de la prise de vue au tirage. Derrière cela, il y a un questionnaire sur l'être, une sorte de crise mystique. Le moine hôtelier m'a dit après m'avoir écouté que j'étais un «agnostique», un mot que je ne connaissais pas. Je crois que je le suis toujours aujourd'hui, et j'ai gardé un grand respect pour les moines des ordres pauvres. Le parcours dans l'abbaye alterne avec les images fixes en noir et blanc et des séquences du travail en labo. Le *flash forward* est la clé du film. À la fin, il y a juste un long plan où on voit Nicolas s'éloigner sur un chemin. J'avais été fasciné par des films s'installant dans la durée par de longs plans-séquences, comme *Le maître de marionnettes* de Hou Hsiao Hsien ou *Le val Abraham* de Manoel de Oliveira. J'ai fait tout le montage l'hiver. Il y a eu énormément de neige cette année-là, les bus scolaires étaient bloqués, le lycée était presque désert. J'étais extrêmement concentré sur mes images, je voulais à la fois raconter quelque chose et fabriquer une composition qui tienne formellement debout. Je me prenais pour Stockhausen qui s'est enfermé un an dans un studio pour réaliser *Gesang der Junglinge!* Après avoir vu le film, ma mère m'a dit: «*There are no loose ends*»: c'est le meilleur compliment qu'on m'ait fait, cela correspondait exactement à mon intention! Sans l'option cinéma-audiovisuel, je n'aurais pas eu mon bac.»

Lorsqu'il s'inscrit en histoire de l'art à l'université de Tours, il s'y consacre sérieusement et perd la pratique de vue, à l'exception de la musique: il est batteur dans un groupe de post rock, puis dans divers groupes expérimentaux, toujours en compagnie de Jean-Philippe Saulou, aujourd'hui guitariste du duo ILILL basé à Bruxelles. Il découvre le *field recording* et la musique assistée par ordinateur, et compose patiemment des pièces sonores, inspiré par Scanner, Yann Paranthoën, Radio Mentale ou encore le collectif suisse Afflux. Passant beaucoup de temps en bibliothèque, il voit beaucoup d'images, et prend définitivement conscience que rien de ce que nous voyons, entendons n'est seulement contemporain, nouveau; que tout a des résonances dans le passé le plus lointain. Il s'intéresse à la philosophie de l'histoire, et commence à s'interroger sur la manière dont l'histoire se construit comme récit, sur le processus par lequel le réel devient d'abord histoire, puis mythe. «Le mythe, aujourd'hui» et «Cette vieille chose, l'art...» de Roland Barthes sont pour Léonin Cyrard des lectures déterminantes. «J'ai consacré ma maîtrise au rôle de la photographie dans le passage du *Minimal art* au *Postminimalism*, notamment au photoconceptualisme. J'ai beaucoup regardé de photos de Gianfranco Gorgoni, Hollis Frampton, les films de Bob Fiore avec Robert Smithson, Richard Serra, Brian de Palma. Le documentaire de

Bob Fiore sur Arnold Schwarzenegger est aussi très bon. À la même époque j'allais à toutes les séances de David Kidman qui programmait du cinéma expérimental au cinéma Les Studios à Tours. Ces gens photographiaient les œuvres, mais aussi la vie sociale des artistes. Pour moi tout cela forme un tout, et les reproductions ont fini par me sembler plus intéressantes que les œuvres elles-mêmes! Pour moi, ce sont eux les vrais artistes, ces hommes de l'ombre qui ont documenté la vie artistique de ces années à New York.»

Après quelques années incertaines, Léonin Cyrard envisage de reprendre une pratique sérieuse alors qu'il vit en colocation avec l'artiste Baptiste Vanweydeveldt: «Je le regardais travailler, il me demandait mon avis, nous avons eu des discussions passionnantes. Le regarder faire m'a donné envie de faire à nouveau. Une idée vient, puis deux, puis trois: les choses se font naturellement. Il travaille essentiellement pour lui-même: «Réaliser ces choses est pour moi très équilibrant. Les psychologues conseillent souvent à leurs patients d'avoir une activité manuelle: faire quelque chose soi-même, dans un monde préfabriqué, c'est très satisfaisant», dit-il. Sa première exposition, très discrète, a lieu à Caen: «la petite galerie «Oh!», qui expose des graphistes, des illustrateurs et vend aussi des disques organisait une exposition de pochettes de disques détournées, l'idée m'a beaucoup plu. J'avais cette cassette, une compilation de John Lennon, dont j'avais peint la jaquette en noir. J'avais enregistré sur Youtube des annonces télévisées de la mort de Lennon, j'en avais fait un montage et l'ai enregistré sur la cassette, effaçant son contenu original. En plus de la cassette, j'ai exposé des documents trouvés sur Internet: une photographie de l'arme qui a servi à tuer Lennon par la police de New York, et la couverture du Daily Mirror qui le lendemain du meurtre titrait: «*The death of a hero*». Je suis très content d'avoir exposé cette œuvre dans ce contexte: les autres artistes avaient plutôt pris le thème avec humour, et la gravité de ce que j'exposais détonait. Même si peu de personne ont vu l'expo, je pense avoir fait mon petit effet!», dit-il facétieusement.

Léonin Cyrard continue de fabriquer des choses, sans vraiment se préoccuper de savoir s'il s'agit ou non d'«art», encore moins d'«art contemporain». «Aujourd'hui, les artistes prennent tel quel l'art contemporain en tant que système bureaucratique, marchand, médiatique, symbolique, tel qu'il s'est construit à partir des années 60, et élaborent des stratégies pour s'y insérer. Tout cela manque singulièrement de vie. Ils n'essaient pas de changer la donne. Je m'inscris contre ce type de démarche. Si l'«art» doit exister, il doit avant tout être affaire de sincérité.»

Lynn E. Ricardo, d'après un entretien mené avec l'artiste en décembre 2013

QU'EST-CE QUE L'ART CONTEMPORAIN

« DEPUIS QUE L'INDUSTRIE CULTURELLE A MIS LA MAIN SUR L'ART, ET DEPUIS QUE CELUI-CI FAIT PARTIE DES BIENS DE CONSOMMATION, SA GAÏÉTÉ EST SYNTHÉTIQUE, FAUSSE, COMME ENSORCELÉE. LA GAÏÉTÉ EST INCOMPATIBLE AVEC L'ÉTALAGE ARBITRAIRE DE MARCHANDISES. »

L'ART EST-IL GAI ? THÉODOR W. ADORNO

NOUS ALLONS TRAVAILLER AUTOUR DES CONCEPTS *Wille Zur Macht* de Nietzsche et de l'*Aufhebung* de Hegel. L'objectif est de traduire, donc d'interpréter et de déplacer ces deux concepts sous la forme de l'*accumulation* (*Wille Zur Macht*) et de l'*assimilation* (*Aufhebung*). Avec l'*Aufhebung* (*dépasser, supprimer/conservé*), Hegel signe la synthèse démocratique des Lumières sous l'angle d'une dialectique, alors que *Der Wille Zur Macht* (*La volonté de puissance*) de Nietzsche en propose les conséquences aristocratiques, voire néo-libérales. L'une et l'autre pourraient être des tendances politiques assimilées par la gauche et la droite ; bien que ces deux concepts soient transversaux et « sans étiquette » — Entre parenthèses, notons la difficulté d'appliquer à nos existences actuelles la philosophie de Nietzsche se rapportant à une *transvaluation/transmutation* radicale ; il en est de même pour la dialectique hégélienne et sa délicate incarnation. Nous agissons toujours dans le cadre d'un ensemble de valeurs à la fois sourdes et autoritaires ; en conséquence, désirer activer des concepts philosophiques afin d'instruire une discipline (notamment les arts plastiques) relève d'un coup de force et d'une ignorance nécessaire. Fin de la parenthèse — Donc, l'*accumulation* se rapporte à la liberté individuelle, également instruite par l'*Éternel Retour* nietzschéen, telle une accumulation d'affirmations instaurant des rapports de force excluant *a priori* toutes les négations d'ordre moral : le maître n'a pas besoin d'être reconnu, il est par définition souverain, tel un extralucide il s'oppose à la figure de l'esclave ; par exemple, la souffrance et le plaisir ont des racines communes qui tirent leurs substances de la jouissance, ou encore de la pulsion de vie (comme l'illustrent par ailleurs Freud et Lacan), ce qui veut dire qu'il n'y a pas de contradiction entre « la valeur plaisir » et « la valeur souffrance », cette contradiction ne serait au fond qu'un point de vue moral désignant un ordre moral et politique auquel sont justement soumis les esclaves (concernant la transvaluation des valeurs, nous pouvons également nous référer aux œuvres du Marquis de Sade et de Sacher Masoch). Bref, l'*accumulation* instruit un acte souverain incluant en lui-même la contradiction, par-delà le bien et le mal, au-delà du vrai et du faux, du bon et du mauvais, etc. D'un autre côté, l'*assimilation* se réfère au troisième mouvement de l'*Aufhebung* qui n'est autre que la *négation de la négation*. Dans ce cas s'opère un mouvement dialectique, une assimilation de l'affirmation et de la négation au cœur de la *négation de la négation* — ici, nous connaissons tous la formule édulcorée de la dialectique hégélienne : thèse, antithèse, synthèse. Nietzsche se distingue de Hegel par un état de conscience qui ne désire pas revenir sur les actes (les faits) en soi définitifs et irréversibles (à la fois positif et négatif), les actes s'enchaînent indifféremment les uns aux autres, ils se juxtaposent de manière hétérogène et poursuivent en quelque sorte « la puissance de la volonté », celle du hasard, celle de « la nécessité du hasard », de la transmutation du corps et de l'inconscient, de la transvaluation des espaces sociaux et politiques ; en d'autres termes, il n'y a pas un sens donné, une direction historique et unilatérale concernant de futurs rapports de force. Il existe simplement une multitude d'affirmations possibles engendrant des parcours de vie débarrassés de Dieu (patriarcat) comme des ressentiments (convoitise ou jalousie), débarrassés de la mauvaise conscience (culpabilité ou méchanceté) et des idéaux ascétiques (secte ou religion). De son côté, Hegel se distingue de Nietzsche en anticipant les actes à venir, donc *en devenir*, en assimilant ou en digérant la *négation*, tel un élément rétroactif et nécessaire à une action — puisque par définition la négation est cet objet révélant (ou encore accouchant) le temps de la conscience (un *passé nié* issu d'un *présent affirmé*, les deux étant instigateurs du *devenir*). Si Nietzsche assassine Dieu d'un coup de revolver, Hegel destine la figure du Saint Père à la noyade. En conséquence Dieu (ou *Le Plan de la providence*) se dissout et disparaît littéralement dans l'Histoire. Comme l'Art, Dieu est une chose du passé qui permet à l'homme de dépasser sa condition d'esclave — notamment face à la Nature ; il parvient ainsi à se libérer de la servitude que lui impose sa « propre nature ». Toutefois, cet homme désormais libre et moderne conserve en lui le fantôme d'un Dieu omniscient, moral et bienveillant, donc un idéal ayant pour fonction de maintenir l'ordre et de distinguer les humeurs raisonnables des pensées rationnelles... Si Nietzsche est le penseur d'un monde radicalement opposé au monde aliéné et grégaire dans lequel nous baignons encore aujourd'hui, Hegel est pour sa part le penseur de l'ambivalence, élevant et distribuant les nœuds de la contradiction au sein des relations dialectiques.

Nietzsche révèle la puissance de l'inconscient (le corps, voire les passions), Hegel privilégie le règne de la conscience (la raison, voire l'amour). Pour l'un, l'action se destine à l'accumulation d'intensités et d'expériences cruciales dont le sens (la direction ou l'orientation) suffit à engendrer un parcours ;

pour l'autre, l'action est confrontée à la dialectique qui engage le partage et les anticipations de « la sainte raison », ceci autant pour les transmettre que pour les affaiblir. En d'autres termes, la dialectique hégélienne fonctionne dans certaines conditions, notamment pour souscrire à une histoire cohérente des faits ; en revanche, dans le monde de l'action (radicalement pure et impure), il s'agirait plutôt d'un ensemble d'accumulations qui interdisent aux contradictions de « se dépasser » pour « s'abolir et se conserver » puis « renaître » sous la forme d'une affirmation/devenir (*Aufhebung*). En conséquence, dans le monde de l'action la contradiction n'existe pas, seuls des rapports de force se juxtaposent et se superposent sans provoquer d'homogénéité comme nous le rappellent Foucault ou Deleuze : le monde est hétérogène et multiple, les actions perdurent ou disparaissent, mais elles ne sont pas spécifiquement « assimilées » ou « remplacées » les unes par les autres. Dans ce dernier cas, nos actions sont *a priori* sans mémoire et sans histoire, nous sommes plongés dans un éternel présent (disons plutôt un éternel futur), à la fois souverain et sans concession. Mais sans une « dialectique de l'action » les accumulations n'apparaissent-elles pas vides de sens ? Nietzsche ne s'est pas trompé en décrivant « les ressentiments de l'esclave » (et finalement la réflexivité de la conscience besogneuse et calculatrice) ; mais Hegel non plus en exposant *la lutte du maître* esclave des prestiges et des passions animales (et au fond de la souveraineté de l'inconscient, de la violence des pulsions vitales et des rapports de force qu'instaure la mécanique des pensées animales). En bon protestant, Hegel assimile le travail de l'esclave ; en bon aristocrate Nietzsche le rejette radicalement. Pour les artistes, l'un et l'autre ont fondamentalement raison, puisqu'en terme d'accomplissement, l'artiste est maître de ses actions, aucune loi ne fait autorité, Dieu lui-même est un vulgaire valet, une plaisanterie de mauvais goût ; toutefois, l'artiste est l'esclave des contingences, enchaîné à l'observation des événements comme aux rencontres de toutes natures, de toutes classes sociales — de l'ouvrier au P.D.G., de la Cour des miracles à la Galerie des glaces. L'artiste et le philosophe ne font aucune différence entre le bourgeois et la populace, puisque dans les creux de l'enfer ou à la cime de la fourmière, le prolétaire et le bourgeois ont exactement le même destin, le même but, ils désirent l'un et l'autre les mêmes choses. Certes, si l'être est identique (le désir de posséder), l'avoir (la possession) est bien entendu différent, mais l'avoir n'est autre que le miroir de désirs identiques, l'un et l'autre restent les esclaves de leur nature sordide et aliénée ; en conséquence, et en regard de leurs destins serviles, le prolétaire ou le bourgeois se doit d'être au service de l'artiste et du philosophe — à la fois maître et esclave de toutes les contradictions. Pour Hegel, la populace est dans l'incapacité d'accéder à sa dialectique ; d'un autre côté Nietzsche ne cesse de rayer et raturer les pensées de l'abruti bourgeois.

Si nous jetons un œil sur « les orientations philosophiques » du marché de l'art, il semble que l'*accumulation* soit le concept le plus adéquat pour en circonscrire les limites — les exemples sont criants de vérité, entre la course à la production d'œuvres (Picasso, Warhol, Hirst, etc.) et son miroir comptable (les réserves d'argent accumulé que représente chaque signature d'artiste). L'autre versant se rapportant à l'*assimilation* est, pour le dire vite, la fusion de l'art et de la vie dont la dépense d'énergie se rapporte à tous les caractères de la dissolution (*Auflösung*) de l'art dans la société civile. Si les actes d'accumulation et d'assimilation pouvaient encore se confondre durant l'apogée et la fin du modernisme (avec l'Art conceptuel), il semble qu'aujourd'hui le fossé entre « un art de marché » et « une activité baroque-bordélique » se creuse. Reprenons succinctement le cours d'une histoire. Suite à la Révolution française, aux avancées des Lumières et aux évolutions techniques de l'art et de ses reproductions (copies et séries à une échelle industrielle), il apparaît qu'un certain nombre de thèmes fut mis à mal par les artistes désirant être au plus près des tendances philosophiques, techniques et scientifiques. Sans trop éborgner l'histoire de l'art, on peut réduire l'art précédent le XIX^e siècle à deux thématiques ; l'une incarnant un état des choses de la *beauté*, l'autre du *pouvoir*. En effet, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'art avait une fonction, celle d'incarner l'idéal de beauté du temps présent ainsi que les propagandes religieuses, royales ou corporatistes. En terme d'assimilation, les critères de la beauté tout comme les canons du pouvoir (et de leurs représentants politiques ou religieux — telles que la noblesse se référant à Dieu, puis la bourgeoisie à des idéologies ; tels que le clergé et autres conglomerats religieux)

Johnnie
Walker
Walker
Walker

INCLUDES
Microsoft®
Apple Computer, Inc.

Qu’est-ce que l’art contemporain ?

sont progressivement sortis des châteaux et des églises, puis se sont dissous et exposés dans des « musées publics », pour finir par s’agréger aux évolutions techniques : l’offset, la lithographie, la sérigraphie, la photographie, puis le cinéma, le design, la télévision et aujourd’hui Internet. Certes incomplète, cette liste de médiums fut cependant très utile pour toutes les formes de propagande. En tant qu’arts majeurs, les formes de la beauté ou du pouvoir se sont dissoutes dans « la presse libérale », au cœur de « la propagande politique et religieuse », ou dans « les nouvelles formes du divertissement populaire ». À ce titre, Hegel avait anticipé « la dissolution de l’art » dans les moindres recoins des productions de la société civile. Ici la dialectique et l’assimilation furent à ce point efficaces qu’elles engendrèrent des régimes esthétiques spécifiques adaptés aux évolutions des critères de la beauté comme aux fonctions des représentants de l’idéologie bourgeoise. À partir du XIX^e, « la dissolution de l’art » alimente les journaux illustrés jusqu’à la naissance des magazines féminins, elle instruit également les répliques et les reproductions de sculptures classiques, les caricatures, les bandes dessinées, les photos de familles, par la suite les dessins animés, le cinéma à grand spectacle, les événements sportifs, etc. ; elle finit même par alimenter les esthétiques de la *Révolution culturelle prolétarienne* de Mao Tsetoung comme aujourd’hui les messes évangélistes d’*Hillsong Church*, etc. Du fait d’une dissolution démocratique de l’art, les artistes rejetèrent les « sujets classiques de l’art », et en cherchèrent de plus innovants ou plus rentables. Ainsi, ils tentèrent d’inventer des *genres* ou autres *styles*, ou encore d’engendrer des *mouvements artistiques*. Bien entendu, canons et critères ne furent pas éradiqués du jour au lendemain, encore aujourd’hui, ces traditions se juxtaposent aux innovations et se superposent aux problèmes de « la reproductibilité technique des œuvres d’art » (Walter Benjamin). Du milieu du XIX^e siècle jusqu’à la fin des années 60, « les artistes modernes » n’ont pas cessé de dépasser et de renouveler les substances éthérées de l’art à titre d’individus plus ou moins isolés au sein d’une « corporation d’artistes ». S’appuyant sur des logiques négatives, ils ne cessèrent d’affirmer que la laideur, l’étrangeté, le difforme, l’erreur, l’ordinaire, etc. avaient autant de valeur esthétique que les canons classiques de la beauté. En conséquence, il y eut la tentative d’assimiler « les nouvelles formes du divertissement » à l’Art, tels que des formes ordinaires, basses et mineures élevées à la hauteur du Grand Art (on peut se référer au débat qu’engendra Greenberg entre le kitsch et l’avant-garde — débat qui fut d’ailleurs réduit à néant avec l’apparition du Pop Art, ou encore aller voir du coté de la folie Dadaïste et du *Bas Matérialisme* de Georges Bataille, etc.) D’un autre coté, les artistes critiquèrent violemment et ouvertement les discours des politiques autoritaires, tout comme les chimères des religions. Dans ce cadre, il n’y a aucun doute, l’art moderne dans son ensemble se réfère au concept d’assimilation hégélienne, bien qu’il fut toujours envisagé par la société civile et le marché comme une accumulation de styles, de mouvements et d’auteurs (donc de signatures).

Nous pourrions également émettre l’hypothèse que les artistes furent débarrassés d’une forme de pouvoir, celui dont le caractère tient à évoquer ou représenter l’indicible, l’invisible, l’ineffable, l’irréel ou encore l’absolu, ou bien, celui qui consiste à saisir « le pouvoir la beauté » — en soi incompréhensible et irrationnel. D’un point de vue matérialiste et athée, ces notions sont désormais incarnées par « la société du spectacle », « le déterminisme social » et « le darwinisme sexuel » qui ne cessent d’alimenter les médias — cherchant à produire des événements politiques, people, sportifs et commerciaux à la chaîne. Cependant, combien d’artistes modernes ont tenté de préserver ces notions, ceci jusque dans les années 70, au titre d’une *assimilation négative*? La liste est longue entre les artistes conceptuels revendiquant une « vision matérialiste de l’invisible » avec le collectif Art and Language, ou Joseph Beuys tentant de vendre une « sculpture de rien », ou les De Kooning, les Picasso ou les Freud peignant des beautés sublimes (laides ou hystériques), ou à l’inverse, la tentative d’un Malévitch avec son *Carré noir sur fond blanc* mystique, sans oublier les peintres abstraits tel qu’un Rothko, à la fois méditatifs, spirituels et métaphysiques… Il y a donc deux poids deux mesures, *l’affirmation négative* des modernes se place en réaction aux canons (idéaux) et critères (de beauté) promus et exposés depuis la Grèce antique, mais ils se nourrissent toujours de l’hypothétique *devenir spirituel de l’art* — aujourd’hui transfiguré en *fétichisme de l’art*. Toutefois, cette opposition qui tenta l’assimilation hégélienne fut contredite par l’accumulation des moyens mis en œuvre pour distinguer chaque signature et en tirer profit au cœur du marché de l’art. Dans une certaine mesure, l’*Aufhebung de l’art moderne* resta au second mouvement de

la dialectique hégélienne, tout juste en opposition aux valeurs passées sans parvenir au troisième mouvement de la dialectique, c’est-à-dire à *la négation de la négation de l’art*.

L’art contemporain s’affirme aujourd’hui comme un paradigme par le biais des sciences sociales (*Le Paradigme de l’art contemporain*, Nathalie Heinrich, Éd. Gallimard), ceci en raison d’une inversion des rapports de force entre le sujet (l’artiste) et l’objet (l’œuvre) — et pour le dire autrement, telle une approche réflexive et relationnelle du sujet (artiste) avec tous les objets (d’étude) possibles et susceptibles de souscrire à une expérience sensible, collective, politique, intellectuelle, etc. — mais aussi pour opérer des « études transversales » s’attaquant aux détails et aux qualités d’un contexte, ou encore aux actions d’une société donnée. En d’autres termes, quelque soit l’objet (fabriqué ou trouvé), le principe est d’engager « un dialogue », voire une dialectique afin d’opérer une distinction positive et réflexive dans le champ de l’art, et bien entendu dans un contexte spécifique (le *white cube*) qui permet de délimiter « les contours de l’objet d’étude »… L’artiste contemporain serait-il, par le biais de cette définition, devenu « un intellectuel chevronné » réalisant le troisième acte de l’*Aufhebung*? L’artiste s’est-il lui-même dissout dans *la négation de la négation de l’art*? Oui et non. Car si « l’artiste contemporain » ouvre son esprit à toutes les expériences « baroques-bordéliques », il reste dépendant des infrastructures de l’art, et ce sont ces infrastructures qui détermineront un champ possible d’actions, ou encore l’exposition de documents (de faits) relatant un ensemble d’actions. Comme je l’ai signalé dans le texte *1973* (à lire sur le site *aaar.fr*), un ensemble d’éléments juridiques ou déclaratifs est nécessaire afin que nous puissions, par exemple, distinguer *un objet manufacturé d’un ready-made* — ce dernier ayant notamment besoin de la forme juridique *white cube* pour être reconnu comme de l’art contemporain ; outre cette base, des corps de métiers sont convoqués afin d’accompagner, de commenter et parfois même de créer « les conditions du dialogue » entre l’expérience artistique contemporaine, le public et les experts ; nous sommes dans ce cas confrontés aux *métiers de l’exposition* incluant autant le curateur, le médiateur en art contemporain, le régisseur que l’agence de presse, etc. Sans cette infrastructure spécialisée, l’art contemporain ne peut avoir lieu ; ceci au même titre que le cinéma à grand spectacle qui ne peut exister sans producteurs, stars, salles de cinéma, etc. Si l’art moderne exprime *la négation* par le biais d’un seul et unique objet — donc un objet (souvent) transportable et qui n’a pas la nécessité d’adhérer aux angles d’un *white cube* — il semble qu’il n’en soit pas de même pour l’art contemporain et ses dérivés transdisciplinaires. Toutefois, si nous nous référons aux conditions d’accumulation inhérentes au marché de l’art, 95 % des objets en circulation ont un caractère moderne, mobile et transposable, ceci en terme de qualité d’objet, de fabrication, d’originalité (à un exemplaire) et de reconnaissance en terme de valeur (argent) ; notons également que l’infrastructure de l’art contemporain en terme d’espaces et de ressources humaines représente des lieux et des corps de métiers supplémentaires (curateur, critique, régisseur, médiateur, chargé de comm., etc.) ajoutés à ceux du marché de l’art (marchands, critiques d’art, commissaires priseurs, collectionneurs, etc.) — bien qu’aujourd’hui ces ensembles soient perméables et poreux. Le paradigme de l’art contemporain tiendrait à des corps de métiers représentant des économies spécifiques (ceci, sans entrer dans la distinction public / privé puisqu’en dehors de France il existe principalement des institutions privées, fondations ou associations). Les lieux du marché de l’art (désormais principalement « les foires ») illustrent des formes d’accumulation exacerbée, « l’art contemporain » le plus visible par « le public de l’art contemporain » (ici, il faut entendre que « le public de l’art contemporain » n’est pas « le grand public » — pris dans le déterminisme social et sexuel, et qui ne fait aucune différence entre l’art moderne et l’art contemporain) souscrit aux modalités de fonctionnement « moderne » du marché de l’art, dont les représentants sont Hirst, Koons, Murakami, et tant d’autres… En conséquence, les expériences « baroque-bordélique », ou du registre de *la négation de la négation de l’art* sont loin d’être évidentes à accueillir, à vendre et à distinguer des productions décoratives et dix-neuviémistes du marché de l’art actuel.

Mais qu’est-ce qui va le mieux qualifier *la négation de la négation de l’art*, et finalement l’art contemporain ? Il faut revenir à l’idée de Hegel concernant la dissolution (*Auflösung*) de l’art. Si selon Hegel « l’art ne nous fait plus plier les genoux », si l’art en tant que relais de la puissance divine ou ecclésiastique s’est dissout dans les différentes créations de la société civile, ce n’est pas

spécifiquement à cause « de la mort de Dieu » et par conséquent « de la mort de l’Art », mais aussi grâce aux évolutions techniques de la reproduction des œuvres d’art. Hegel avait parié sur le fait que la dissolution de l’art progresserait de manière constante et exponentielle, il en voyait déjà les prémices avec *Les quotidiens* qu’aujourd’hui nous recevons dans notre boîte aux lettres, achetons au supermarché, consultons chez le coiffeur, sur un smartphone, un Ipad, etc. Il est important d’entendre ce que Hegel entendait par Art, c’est-à-dire un moyen d’incarner des pouvoirs politiques, religieux, érotique, etc. (nous retrouvons ici les missions de l’art précédant le XIX^e siècle). En conséquence, il faudrait se référer aux moyens d’incarner « les puissances de l’art », mais également à la chute et à la fin de ce privilège. Avant la révolution industrielle, les *genres* encadraient les contenus et les récits : la nature morte, la vanité, le portrait (d’aristocrate ou de bourgeois), le paysage, la peinture d’histoire, les scènes religieuses, les récits mythiques, la représentation animalière, voire les gravures pornographiques, etc. Ces genres avaient pour fonction d’illustrer les phénomènes irrationnels, incompréhensibles et propres à la nature humaine, tels que la mort (nature morte et vanité), le mystère de l’identité (le portrait dont chaque trait ou couleur était destiné à l’interprétation), la nature (le paysage, la représentation animalière), la puissance et la force (la peinture d’histoire), le pouvoir de la magie et autres mystères (les scènes religieuses, les récits mythiques), les jeux érotiques et les pulsions sexuelles (des nus aux gravures pornographiques), etc. Au-delà d’une illustration, ces genres avaient pour mission d’incarner des formes de pouvoir : le pouvoir religieux ou magique ; les pouvoirs royaux, nobles ou bourgeois (marchands et exploitants agricoles), ainsi que les pouvoirs inconnus de la nature, du corps et de la beauté. En d’autres termes, l’Art était au service d’un ensemble de traits de caractères propres à la nature humaine — tels des miroirs dans lesquels une société donnée se mirait et s’admirait (J’omets sciemment « la peinture flamande » dans son ensemble dont une des traditions plus ou moins protestantes fut de représenter la populace : Pieter Brueghel le vieux, Adrian van Ostade, etc. ; ou de banales scènes d’intérieur : Johan Vermeer, Pieter de Hooch, etc. ; ou d’ordinaires paysans : Paulus Potter, etc. ; ou encore ces peintres non dénués d’humour tel que Jan Steen, ainsi que notre anglais préféré William Hogarth). Les inventions issues de la société industrielle au XIX^e siècle ont réduit comme peau de chagrin « le pouvoir des artistes » et « la puissance de l’Art ». La tendance pour les sociétés de l’époque était d’accumuler et de reproduire toutes sortes d’images et d’objets afin que l’ensemble des populations européennes et américaines (libérées par leurs Révolutions) puissent jouir à leur tour des genres et des « **pouvoir-miroirs** » de l’Art — l’idée étant que chacun puisse détenir « des miroirs », des traits de caractères signifiants et signifiant les progrès politiques ainsi que les avancées sociales affirmant l’autorité de tous les citoyens (que cela soit dans le domaine des représentations bourgeoises ou dans le registre des divertissements et objets populaires). Il y eut un transfert des « incarnations de l’Art » en tant que « pouvoir-miroirs » vers des productions mécaniques. À chaque grande invention technique, les artistes furent invités à remettre en question la façon dont ils faisaient de l’Art, soit en poussant leur médium de prédilection au-delà des perspectives artistiques déjà acquises, soit en usant directement des innovations techniques en question. Ce sont autant les notions de « grand public » et de « masse » que les innovations techniques qui déclenchèrent la seconde phase dialectique, la phase moderne de *la négation de l’art* — ainsi, la négation Romantique dans son ensemble, « la négation morale » avec Courbet et Manet, la négation des perceptions « réalistes » avec les Impressionnistes, la négation par l’absurde avec Dada, la négation issue des figures de l’inconscient avec les Surréalistes, etc. Dans ce cadre, il y aurait deux origines à *la négation de la négation de l’art*: en premier lieu tous les actes transgressifs et subversifs qui ont radicalement transformé la société civile ; en second lieu, l’usage et le détournement des innovations techniques. En conséquence, l’art moderne (négation de l’art) s’oppose aux innovations techniques en creusant d’autres perspectives, genres, styles ou mouvements au sein des médiums traditionnels (peinture, sculpture, dessin, etc., et aujourd’hui les outils/écrans) ; ou bien instruit la dissolution des contenus de l’art (les formes de pouvoir) dans les innovations techniques (presse, photographie, cinéma, design de masse, etc.) — tout en investissant ces mêmes innovations de façon immorale et négative.

Si l’on considère la dialectique comme un mouvement indubitablement soumis au temps et à l’assimilation (sociale et politique), il faut ici déplacer et comprendre que *la négation de la négation de l’art* pourrait très bien incarner « la reconnaissance philosophique, politique et institutionnelle de l’utilité

Qu’est-ce que l’art contemporain ?

de *la négation de l’art*», donc l’usage positif de l’art moderne — ce qui se produit depuis 40 ans, en gros depuis que les collectionneurs s’imaginent fabriquer de l’art avec de l’argent. *La négation de la négation de l’art* serait donc *la reconnaissance positive (marchande et institutionnelle) de la négativité moderne*, ceci par le biais de ce qu’on appelle désormais « la postmodernité ». Mais là encore, le jeu n’est pas clair, au sens où la postmodernité reprend trait pour trait les signes et les actes de la modernité. Dans une certaine mesure, elle les a assimilés, mais ne les dépasse toujours pas, elle reste au même stade de « négativité » face à l’innovation technique qui, de son coté, a assimilé et accumulé l’ensemble des genres, styles ou mouvements (transfigurés par les séries télévisées, les documentaires, les reality shows, les infos de 20h, la photo de presse, la pornographie, etc.) et qui représente, illustre et anime l’ensemble des pouvoirs-miroirs des sociétés capitalistes (bourgeois et mafeuses ; politiques et religieuses ; patriarcales et sexuellement genrées). Les genres et les pouvoirs que représentaient l’Art (avant le XIX^e siècle) sont désormais assimilés à l’ensemble des superstructures médiatiques, tels que Bouygues-TF1 ou Google, Youtube ou Youporn, Hollywood ou Bollywood, etc., ou bien, à l’ensemble des chaînes de productions du design de masse, tels que Ikéa, Décathlon, Adobe, Leroy-Merlin, Sony, BMW, etc. De ce point de vue, « l’art contemporain » ne se trouve qu’en partie là où nous avons l’habitude de le voir, c’est-à-dire dans les musées et les galeries qui en sont encore à une étape « moderne » et dix-neuviémiste concernant les modalités de conception, de fabrication, de diffusion, de vente et de conservation. Ici, le débat est tendu, car cet état des choses est en grande partie dû aux modalités de vente du marché de l’art, et de la patrimonialisation des œuvres d’art moderne ou contemporain. En conséquence, la majeure partie « des expériences performées » est rejetée au seuil de l’art contemporain, puisqu’elle n’a que peu, voire aucune valeur marchande et patrimoniale tant qu’elle ne fabrique pas « des œuvres originales », ou du moins « des déchets culturels », « des ersatz d’œuvre » ou « des documents » préservant et conservant le geste, l’action ou le concept artistique… C’est la raison pour laquelle je dis que les expériences « baroque-bordéliques » ne sont pas évidentes à accueillir, à vendre et à distinguer des productions décoratives et dix-neuviémiste du marché de l’art actuel.

Là est toute l’ambivalence de « l’art contemporain » en termes de production de savoirs reproductibles et éphémères, issue logique de « la négation de l’art » (donc de l’art moderne), contrairement à la production « d’objets originaux et *négatifs* » (qui par ailleurs ne sont pas moins modernes, la différence tient au fait qu’ils soient numérotés et qu’ils instruisent des valeurs comptables — elles-mêmes à la source du fétichisme de l’art). C’est à cet endroit que la seconde interprétation de *la négation de la négation de l’art* est possible. L’assimilation de l’art moderne a été effectuée par l’art contemporain du fait que celui-ci dépasse les effets bourgeois de l’art moderne (négativité représentée en un objet transportable et transposable), ceci en *performant* « le réel » ou « la société telle qu’elle est », etc. tout en préservant les qualités critiques et négatives du Romantisme (donc de l’art moderne). Toutefois, la production de « savoirs critiques reproductibles » est limitée en termes de diffusion et de vente, elle n’aura pas la même place ni la même visibilité qu’obtiennent « les contenus négatifs logés et sublimés en des objets originaux ». Prenons deux exemples contradictoires afin de saisir les difficultés auxquelles nous sommes confrontés lorsqu’il s’agit de souligner les logiques de production et de diffusion des œuvres d’art. Nous pourrions dire que le résultat est le même entre *The Perfect Smile* de James Lee Byars (première performance acquise par un musée sans documentation associée) et le *Puppy* fleuri de Jeff Koons à l’entrée du Musée Guggenheim de Bilbao. *The Perfect Smile* est un objet pérenne et transportable en tant que photographie, cette œuvre est conservée sous la forme d’une mémoire partagée par un nombre réduit « d’experts » ; alors que le *Puppy*, objet événementiel et logiquement périssable, est conservé et entretenu par un musée, ainsi que reproduit à des milliers d’exemplaires sous la forme de photographies souvenirs et de produits dérivés. L’une et l’autre forme sont considérées comme de l’art contemporain, l’une d’elle semble même user des critères de production « éphémère et performatif » de l’art contemporain (Le *Puppy* de Koons). Pourtant, Jeff Koons ne s’intéresse ni aux contenants modernes (actes de création formelles) ni aux contenus critiques (éventuellement issu des Romantiques) — bien qu’on puisse accorder à Koons un goût prononcé pour le cynisme, il ne partage aucune posture critique ou singulière contrairement à James Lee Byars (performeur aux activités baroques-bordéliques). Jeff Koons ne prend même plus soin de surfer sur « les contenants négatifs et révolus de

l'art moderne» et se moque éperdument «des contenus critiques», il représente désormais *Le pompier kitch et warholien* de l'art contemporain comme tant d'autres... Autant Byars se réfugia dans le «mysticisme romantique (voire oriental)» et tenta d'opérer une assimilation des effets de l'art moderne en proposant des négations (performées) de la négation de l'art; autant Koons poursuit la logique de l'accumulation et des «ready-made Ikea» en perpétuant les représentations des «pouvoirs-miroirs» d'une société donnée — toutefois, Koons recommande explicitement le nivellement en art, son discours est donc en parfaite adéquation avec ses actes. Bref, ces derniers exemples montrent la difficulté à dénouer les tenants et les aboutissants concernant les actes (im) pertinents de l'art contemporain. Et ces deux options concernant l'interprétation de *la négation de la négation de l'art* ont tendance à rendre schizophrènes nos artistes contemporains. D'un côté, ils mènent des expériences de vie sous forme d'actions *a priori* symboliques, critiques et gratuites, de l'autre ils produisent «des déchets culturels», «des ersatz» ou «des documents» (numérotés) issus de leurs actions; qu'ils tentent de revendre sur le marché de l'art: de Christo à Richard Long, de Cadere à Stanley Brown en passant par Orlan et Francis Alys... En ce sens ils adhèrent à *la négation de la négation de l'art*, mais telle *une dialectique assimilée à l'accumulation de rapports de force* (individuels) en désirant ancrer leur parcours au cœur de la société des spectacles et des mondes exprimant le reflet des pouvoirs. Car au fond, les artistes célèbres et célèbrés que je viens de citer souscrivent pleinement au fétichisme de la marchandise comme à la prostitution objectale. Ils sont donc soumis à la loi de la visibilité et à la stricte accumulation.

Certains historiens font commencer la modernité au XVII^e siècle avec Rembrandt et Watteau, au moment de l'expansion des colonies, au début du capitalisme, des prémices visibles du «divertissement» et des signes de paupérisation perceptibles dans les œuvres (bref, durant *Le Siècle d'Or* Hollandais et l'expansion de la Prusse); d'autres font débiter la modernité avec les effets de la révolution industrielle, des Révolutions française et américaine, donc au milieu du XIX^e siècle. De ce point de vue, il existe plusieurs fins pour la modernité, au moment où le naturalisme et le réalisme se mêlent avec Courbet (*Un enterrement à Ornans*) et Manet (*Le déjeuner sur l'Herbe*, ou encore *Olympia*); ou une modernité se terminant avec le début de l'art contemporain et le geste inaugural de Duchamp (et son porte-bouteille); d'autres encore font débiter l'art contemporain avec Les Incohérents ou encore avec l'ouvrage *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard* de Mallarmé; ou bien font terminer la modernité avec l'Art conceptuel au début des années 70, au moment où débute «la post-modernité» et où la notion d'«art contemporain» s'affiche dans les revues et magazines d'art. Les points de vue sur l'art moderne et l'art contemporain sont tous argumentés et acceptables de part et d'autre. Et si nous leur ajoutons la circulation et la vente des œuvres «modernes» ou «contemporaines» au cœur du marché l'art, il est clair que peu d'entre nous sommes capables de dire si les œuvres produites en 2014 sont en phase avec des critères de «l'art contemporain» — en conséquence, les peintres Rive gauche Français ou Chinois, du simple fait d'être vivants ou fortunés, se qualifient d'«artistes contemporains» — ils font donc de l'art contemporain tout en parvenant à la même hauteur de plafond qu'un Koons.

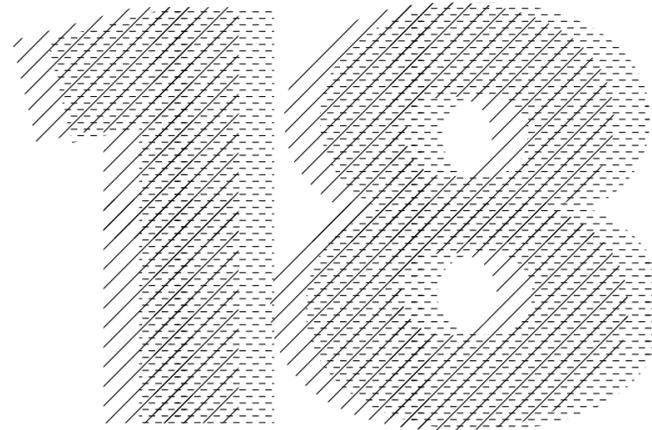


À la question qu'est-ce qu'un *acte performé*? Je ne peux malheureusement que répondre vaguement, je n'ai pas les outils suffisants pour actuellement le définir, excepté sous l'angle de cette phrase toute faite: *une accumulation de rapports de force assimilée à la dialectique* (et au collectif) — son contraire étant *une dialectique assimilée à l'accumulation de rapports de force* (individuels). Dans les écoles d'art, on évoque souvent Deleuze et Foucault, un peu comme des expédients théoriques qui auraient pour fonctions de motiver les actes de création de nos chères petites têtes blondes. Il reste que ces deux auteurs étaient profondément nietzschéens. Nous pourrions ainsi nous inspirer de ces deux concepts (accumulation / assimilation) pour offrir une vue moins unilatérale (sans être forcément moins catégorique) de l'art contemporain à nos étudiants. Ceci dit, *qu'est-ce que l'art contemporain?* Difficile de prendre position sans tomber dans une analyse détaillée des œuvres, elles-mêmes contredites par «la contemporanéité» des médiums en question comme nous venons de le voir avec Byars et Koons, en conséquence, il ne faut jamais oublier d'interroger les intentions et les engagements des artistes; on peut aussi affirmer que l'authentique puissance de l'art contemporain se trouve dans les

évoqueries cinématographiques et médiatiques *du pouvoir* et de *la beauté*, donc de la marchandise et de la prostitution sous toutes ses formes; ou bien, l'art contemporain s'incarne-t-il dans des actions en marge et *underground*, à la fois expérimentales, engagées et critiques, un art de la dérive, un «art la nuit» et dernièrement sur les réseaux sociaux, un art pour une économie solidaire?; ou simplement un art contemporain représentant des réserves financières, à la fois en prise avec la conservation et le patrimoine; ou enfin, un art contemporain institutionnel dépendant d'un discours encadré par le marché de l'art (donc par les collectionneurs) — qui par ailleurs engendre des contre-discours débiles s'abritant derrière le bon sens bourgeois ou la bonne conscience populaire? Il est donc fort probable qu'il n'y ait pas qu'un seul et unique discours sur l'art contemporain. Toutefois, s'il nous est permis de penser que «l'art s'est dissout dans nos actions» ceci au titre de *négation de la négation de l'art*, il apparaît que nos actions artistiques n'ont aucun sens en dehors de la puissance d'évocation d'une biographie, donc de l'engagement et des intentions des artistes, des façons d'aimer et de haïr, de travailler, de manger et d'alimenter son *ti'chien*... Dans ce cadre, les œuvres d'art ne sont que des «déchets culturels», un moyen comme un autre d'établir des transferts avec l'étrange et l'étranger.

Ceci dit, pour répondre à la question «*qu'est-ce que l'art contemporain?*», il serait peut-être plus judicieux de poser la question suivante: *à quoi sert l'art contemporain?* Il existe aujourd'hui deux options radicales et à l'extrême l'une de l'autre (par ailleurs, entre ces deux usages qui bordent au sens strict le territoire de l'art contemporain nous retrouvons tous les corps de métier participant à sa consolidation et à son évolution). Donc, à la question: *À quoi sert l'art contemporain? L'art contemporain sert soit à créer des réserves financières sous la forme d'un patrimoine, voire à blanchir de l'argent; soit à instruire un art de rire et de lire de la philosophie en sirotant une Vodka-papaye.* Toutefois, ces deux usages se référant à *l'accumulation* et à *l'assimilation* produisent des effets de *neutralisation*. *L'objet nietzschéen de l'art* est circonscrit par la valeur-argent qui aménage les orientations culturelles, puis ménage les valeurs patrimoniales et capitalistes. En d'autres termes, les différentes *figures du capitalisme* préservant et maintenant les valeurs bourgeoises en place par le biais de la création de valeurs (art/argent) s'opposent radicalement à la philosophie de Nietzsche. D'un autre côté, *l'objet hégélien de l'art* produira un effet de neutralisation suite à la création de sujets (appartenant aux métiers de l'exposition et) englobant toutes les étapes du processus de production et de diffusion. On retrouve ici les effets de la double négation et sa capacité à «supprimer» et «conserver» dans le même temps, ceci sous l'angle d'une dénomination, voire d'une nomination qui recouvrira l'ensemble du «travail du négatif». Si l'on s'en tient à la dissolution hégélienne, il est question d'une dispersion des valeurs (art-politique-religion) afin «d'élever» des objets *a priori* sans valeur dans le champ de l'art — par exemple, le design dans son ensemble. En effet, au-delà de sa valeur d'usage, chaque objet design détient une valeur ajoutée d'ordre artistique, spirituel, ou que sais-je encore... Il désigne la plupart des objets comme des possibles «sociaux», «psychologiques» ou «affectifs», et c'est bien vers ce quoi tend de plus en plus la production de masse — des objets qui incarnent des «états d'être» à la fois produits de la relation sociale et de la circulation des affects: relais des désirs humains les plus profonds (nous retrouvons ici la «prostitution objectale» dont les «achats compulsifs» seraient une conséquence). Au cœur de notre société, les logiques d'assimilation et d'accumulation se rapportent au déterminisme social des actes et des événements, ou encore au darwinisme sexuel dont les objets de consommation ne cessent de faire la promotion. Dans ce cadre, l'assimilation (dialectique) des processus de production se juxtapose à l'accumulation des productions de masse. L'une est l'autre se neutralisent par le biais d'objets déterminés et «clos» sur eux-mêmes. Toutefois, si l'art contemporain est le pendant des esthétiques négatives, qu'elles soient issues des Romantiques (Allemands), de Baudelaire, de Mallarmé, des Incohérents, d'Alfred Jarry, de Dada, du Surréalisme ou de Georges Bataille... ses productions ont le devoir de constamment déconstruire les logiques d'assimilation et d'accumulation afin de proposer d'autres perspectives et aboutissants s'opposant clairement aux pensées camouflées et aux uniformes kaki de nos matières grises.

✉ Sammy Engramer.



PAR ORDRE D'APPARITION

COUVERTURE :

– Laurence Philomene, série «Feminine identities»
laurencephilomene.com

- Nadia Chevalerias, Entretien avec Gaëlle Bourges
- Renee Cox, Hottentot Venus
- Jérôme Duvigneau, La colonisation du regard
- Emmanuelle Villard, Pheinture#4791
- Sammy Engramer, Déconstruction Masculine
- Antoine Marché, La couleur de la République
- Collectif Imperceptible, Poétique de l'apparaître
- Pierre Escot, Peintures, dessins, esquisses et croquis
- Élise Beauconsin, Grand Double
- Bastien Gallet, Délices
- Alexandre Giroux, Un objet fait pour ressembler à un autre par l'addition d'une quantité suffisante de qualités externes
- Julie Crenn, Rencontre avec Adrien Vermont
- Adrien Vermont, Grande planche d'encyclopédie scientifique / le cheval
- Jean-Baptiste Moggetti, Sofa Grunge
- Steeve Bauras, Sans titre
- Daphnée Derozières, Laura
- Cathy Martineau, L'attente
- Isabelle Carlier, Synopsis programmatique
- Lynn E. Ricardo, Aspects de Léonin Cyrard
- Sammy Engramer, Qu'est-ce que l'art contemporain?
- Nicolas Royer, VolvicVolvoVittel, AdobeMicrosoftAppleComputer

COMITÉ DE RÉDACTION : Jérôme Diacre, Sammy Engramer, David Guignebert, Ghislain Lauerjat
COORDINATION : Sammy Engramer
GRAPHISME : Matthieu Loublier
CORRECTION : Éléonore Espargillière
ADMINISTRATION, PUBLICITÉ : Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 – 6652 / 48 pages / 1200 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16€

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, du Conseil Régional du Centre et de la DRAC Centre
Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, du Conseil Régional du Centre et de la DRAC Centre



**ABONNEMENT
REVUE LAURA
POUR DEUX
NUMÉROS**
GROUPE LAURA
10 PLACE CHOISEUL
16 EUROS
37100 TOURS

par chèque à l'ordre de Groupe Laura

NP

A

CP



LE CREUX DE L'ENFER CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

AUTOMNE HIVER

**THIERRY
COSTESEQUE**
western avec le diable

**15 OCTOBRE 2014
→ 1^{er} FÉVRIER 2015**

**VERNISSAGE
MARDI 14 OCTOBRE**

PRINTEMPS

**#16-LES
ENFANTS
DU SABBAT**

18 MARS → 17 MAI 2015

**VERNISSAGE
MARDI 17 MARS**

avec la participation de l'École supérieure
d'art de Clermont Métropole et de l'École
nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

ÉTÉ

**MATT
BOLLINGER**

17 JUIN → 13 SEPTEMBRE 2015

**VERNISSAGE
MARDI 16 JUIN**

85 AV. JOSEPH CLAUSSAT - VALLÉE DES USINES - 63300 **THIERS**
33 (0)4 73 80 25 56

www.creuxdelenfer.net
informations et dates actualisées

entrée libre | visites commentées sur réservation, 2,50 € / pers. et le dernier dimanche du mois, 15 h.

