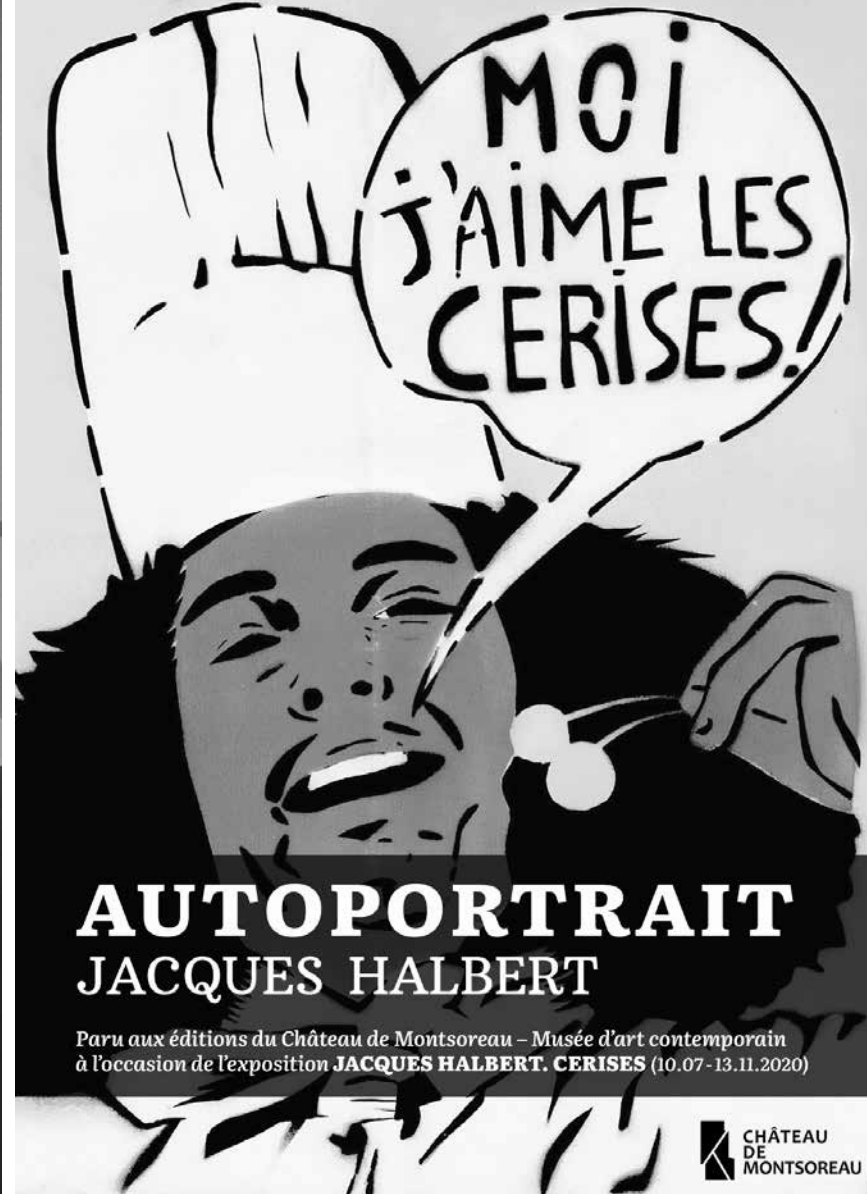




LAURA REVUE

N°29



SOMMAIRE

P. 2

RENCONTRES

INTER-ASSOCIATIVES DE LA FRAAP —

Julie Desmith & Carmen Blin

P. 5

BENOÎT FOUGEIROL

MESURER L'ÉTRANGÉTÉ DU MONDE —

Jérôme Diacre

P. 12

DIAGRAM

RÉFLEXIONS SUR LA PRATIQUE

DE DIEUDONNÉ CARTIER —

Jean-Baptiste Carobolante

P. 17

CINÉMA CHRONIQUE

YVAN PETIT — *Thomas Anquetin*

P. 23

PATRICK PION —

SÉRIE : " LA PERTE DU BONHEUR"

P. 24

SYLVAIN GARRIGUES —

GYOTAKU

P. 27

CE CHÂTEAU FRANÇAIS,
QUEL SALE ENDROIT —

Philippe Méaille

P. 31

JUDITH QUENTEL —

ÉCOLE D'ART & FÉMINISME

Sammy Engramer

P. 35

DOMINIQUE MATHIEU, EN TROIS
ACTES & UN GESTE RADICAL —

Guillaume Lasserre

P. 39

L'ARTISTE, LE BOULANGER

& LE POLITIQUE — *Fred Guzda*

P. 43

DAVID CASINI, RITRATTO DI UOMO
CON

CAMINETTO — *Laure Jaumouillé*

P. 45

LABAN HORROR SHOW —

ENTRETIEN AVEC NADIA CHEVALIÉRAS

Raphaël Cottin



COMITÉ DE RÉDACTION

Jérôme Diacre
Sammy Engramer
Nadia Chevaléras
Fred Guzda

COORDINATION

Jérôme Diacre

GRAPHISME

Daphné Desroziers

CORRECTIONS

Eléonore Marie Espargillière

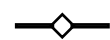
ADMINISTRATION / PUBLICITÉ

Groupe Laura – revue LAURA
10 place Choiseul – 37100 TOURS
lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 – 6652 / 52 pages / 1000 exemplaires
abonnements et adhésion (2 ans) : 16€

groupe laura bénéficie du soutien de la DRAC,
de la Région Centre-Val de Loire
et de la Ville de Tours





RENCONTRES INTER-ASSOCIATIVES DE LA FRAAP

RESTITUTION D'ÉCHANGES
AVEC JULIE DESMITH (FRAAP)
ET CARMEN BLIN (DEVENIR.ART).

RÉFLEXIONS SUR LES PRATIQUES DES DIFFUSEURS, SUR LES DROITS DES ARTISTES ET SUR LEURS RÉMUNÉRATIONS

Les Rencontres inter-associatives annuelles de la FRAAP (Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens) devaient se dérouler au CCCOD de Tours les 8 et 9 avril 2021. Elles sont coordonnées par la FRAAP et devenir.art (Réseau des arts visuels en Centre-Val de Loire). Les échanges se dérouleront sur deux jours en visio avec des professionnels, des chercheurs, des artistes pour faire le point sur les progrès des revendications, sur les bonnes pratiques qui se mettent lentement en place, les résultats des concertations en région et sur les enjeux actuels face à la crise sanitaire. Une déontologie qui prend l'allure d'une urgence absolue : jusqu'à la crise sanitaire, la moitié des artistes en France vivaient sous le seuil de pauvreté, aujourd'hui le chiffre a explosé.

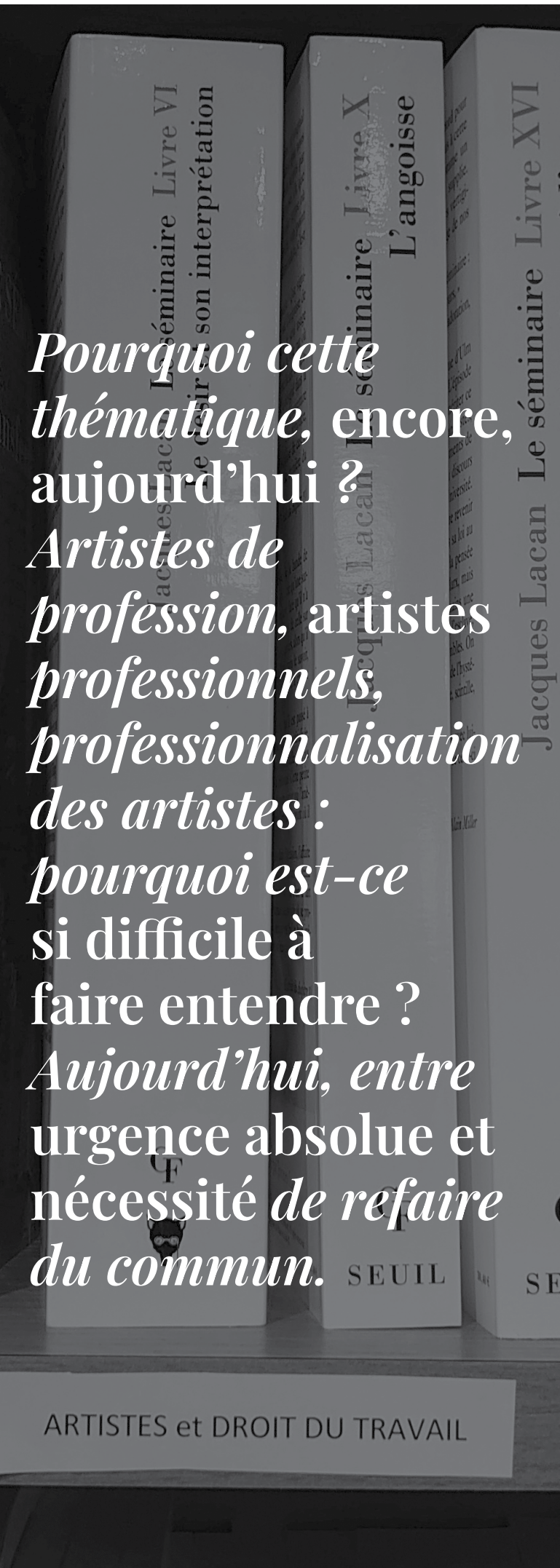
“ ART &
DÉONTOLOGIE
quelles
ambitions
pour une
amélioration
des pratiques ?

CETTE THÉMATIQUE, « arts visuels & déontologie » s'est naturellement imposée parce qu'elle rassemble les travaux de la FRAAP et des différents réseaux d'arts visuels en régions. Il est frappant de constater que ces questions de déontologie, qui ont donné lieu à un grand nombre de Chartes de bonnes pratiques¹, trouvent si peu d'échos concrets dans les politiques culturelles et les pratiques quotidiennes des lieux de diffusion. Pourtant les concertations territoriales s'additionnent. Les Rencontres de la FRAAP, sont habituellement menées en coordination avec une association membre. Cette année, la FRAAP a choisi de se rapprocher des réseaux territoriaux – et en un sens des SODAVI – dont le travail de terrain pour faire remonter les revendications des artistes est très important. Tous les SODAVI font le même constat : la rémunération des artistes, leurs conditions de travail (trouver un atelier notamment), l'accès aux droits fondamentaux (la formation professionnelle continue, les congés maternité ou maladie) ne sont pas ou peu respectés. Or, si l'habitude était jusqu'à présent de réunir les diffuseurs pour travailler sur les problématiques de leurs métiers, les artistes parviennent de plus en

Aujourd'hui, la question est d'une incandescence particulière

plus à devenir des membres légitimes de ces réunions et groupes de travail. Il ne s'agit plus seulement de responsables de structures qui œuvrent sur une politique d'établissement en lien avec les décideurs, les élus et les publics ; une transversalité donne de plus en plus la parole aux artistes eux-mêmes. Ils intègrent les collèges d'acteurs au même titre que les directeurs et les salariés. Ainsi la prise en compte directe de leurs besoins et de leurs urgences n'est plus médiatisés par des acteurs salariés, reconnus. La parole des artistes devient plus claire. À ce moment précis, un puissant renversement apparaît. La FRAAP et les réseaux d'arts visuels portent de manière forte cette transformation. Le fait que tous les acteurs participent aux SODAVI et intègrent progressivement un certain nombre de réseaux arts visuels qui se restructurent est une condition sine qua non du bon fonctionnement du réseau lui-même. Et au-delà de la question de la rémunération, des moyens de créer, de trouver des espaces adéquats pour travailler – qui demeurent les axes fondamentaux des travaux – il s'agit de construire de nouvelles collaborations, plus équitables et qui appartiennent aussi à la démarche dans son

¹ Les chartes se sont multipliées ces dernières années ; Charte de Déontologie de la FRAAP, Charte de l'Economie Solidaire de l'Art, Charte Professionnelle des bonnes pratiques – Grand-Est, Chartes issues des Schémas d'Orientation Des Arts Visuels impulsés par le Ministère de la Culture...



*Pourquoi cette
thématique, encore,
aujourd'hui ?
Artistes de
profession, artistes
professionnels,
professionnalisation
des artistes :
pourquoi est-ce
si difficile à
faire entendre ?
Aujourd'hui, entre
urgence absolue et
nécessité de refaire
du commun.*

ARTISTES et DROIT DU TRAVAIL

ensemble, de la création au partage des œuvres avec les publics. Cette interaction, disons-le, est une rupture avec un certain paternalisme des diffuseurs qui sont encore, pour beaucoup, dans une culture de « bon vouloir » et de « charité » envers les artistes. L'artiste devient véritablement un professionnel, au même titre qu'un comédien un danseur ou un musicien. Il est toujours effarant de constater cet écart entre les artistes plasticiens (ou, plus généralement, les artistes-auteurs) et les autres ! Ce sera l'un des axes de ces Rencontres : dresser un historique de ce blocage. Avec devenir.art, la FRAAP revendique cette capacité que les artistes ont de porter une parole collective au nom de leur profession et des professionnels qu'ils représentent, avec tous les autres acteurs. Il doit en découler un droit à prétendre à des rémunérations et à occuper des postes à responsabilité. Depuis une quinzaine d'années, après la politique d'acquisition des œuvres dans les années 80, puis d'exposition dans la décennie suivante, puis la politique des publics menée depuis 20 ans, revenir en amont de cette chaîne en se préoccupant de nouveau des artistes eux-mêmes, par eux-mêmes, est fondamental. Si l'on considère, comme pour les artistes-interprètes (comédiens, musiciens, danseurs...) que l'artiste-auteur

et ici l'artiste plasticien est un professionnel, il est nécessaire de s'intéresser à ses conditions de travail. Par exemple, la Formation Professionnelle Continue (obligation nationale depuis la loi de 1971) n'est un droit pour les artistes-auteurs que depuis 2012. L'attention au

travail de l'artiste, aux droits et aux conditions d'exercice de cette profession, doit impérativement se renforcer. Les intervenants du vendredi 9 avril parleront de ces problématiques : comprendre ce regard porté sur les artistes. Une histoire de la construction du statut d'artiste-auteur sera développée. Aujourd'hui, pour aller au-delà des revenus issus de la vente d'œuvres et des commandes ; il y a des droits comme le 1% culturel et le droit de monstration. Ils ne sont pas respectés. L'Etat est allé au bout de son action en votant une loi sur ces sujets. Tous les acteurs sont au courant. La culture de la gratuité qui règne dans les arts visuels bloque tout. Mais il y a autre chose encore. C'est la légitimité des artistes à devenir responsables de structures. Qu'ils dirigent des Centres d'art ou occupent des fonctions de décision est encore problématique dans beaucoup d'esprits. Artiste ne rime encore que trop rarement avec professionnalisme. C'est un peu comme si la méfiance et le scepticisme rencontrés par les propositions artistiques dans les expositions étaient conjurés par une légitimité scientifique. Le collègue scientifique qui alimente, soutient, promeut les arts visuels est sans doute plus important que dans les autres secteurs de la création. On ne se pose pas la question chez les chorégraphes ou les metteurs en scène ou encore

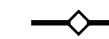
les dramaturges. Ils sont légitimes pour occuper des fonctions de Direction, d'Administrateurs, et ils peuvent simultanément s'engager dans des projets collectifs avec leurs compagnies. Personne ne remettra en cause la force esthétique de ces projets. En art, c'est exclu. En comité de sélection pour les 1% la question revient toujours : est-ce qu'un artiste sera capable de se détacher suffisamment de ses propres préoccupations pour émettre un jugement qui soit juste ? Or se pose-t-on ce type de question pour l'architecture ou le cinéma par exemple ? La solution serait de prendre une parole qui vienne de syndicats d'artistes. Mais puisqu'il n'y a pas de salariat, il n'y a pas de financement de syndicats. Le paritarisme est donc extrêmement fragilisé. Quasiment tous les syndicats du secteur des arts visuels sont portés par des bénévoles. Tout ceci maintient la situation des artistes dans un paternalisme insupportable. La coordination de ces journées a été simple et presque évidente au vu des constats que nous faisons à l'échelle nationale, et de ceux opérés dans les concertations en Régions. Une prise de conscience a peut-être lieu. Aujourd'hui, les petites structures sont plus que jamais en détresse. Trop d'artistes sont dans des situations catastrophiques. Mais plus personne ne peut

plus tourner le dos à ces problématiques parce que tout risque de s'effondrer. Plus la situation devient critique, plus grande est la résonance des Chartes. D'abord les associations ont pris sur elles de rémunérer les artistes malgré les annulations. Ce

sentiment de responsabilité a fait exploser les budgets. Dans le cadre des dispositifs PACT en région Centre, le Président de Région a incité les collectivités et porteurs de projets à rémunérer les artistes malgré le report ou l'annulation des projets. L'augmentation de certains budgets suite à cette décision est le signe que les rémunérations n'étaient pas totalement prises en compte jusqu'à aujourd'hui. La réalité de la vie des artistes est devenue plus flagrante. Les décideurs et les subventionneurs vont avoir sous les yeux une approche plus fine des coûts, des budgets et des rémunérations. Les chiffres qui vont apparaître d'ici peu seront catastrophiques.

Alors espérons que la prise de conscience des coûts et des rémunérations devienne réelle. Mais comme toujours, c'est dans une situation dramatique que les choses bougent. On parle de « Plan de relance économique » mais le secteur des arts visuels est oublié encore une fois. Il est invisible. Les restitutions des concertations en régions indiquent une mobilisation énorme. C'est une véritable tribune dans laquelle les artistes ont l'impression que leurs voix sont enfin portées. De façon surprenante, du commun est en construction. Il y a une solidarité sectorielle inédite. Espérons que nous parviendrons à nous faire entendre. ■

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME DIACRE



MESURER L'ÉTRANGÉTÉ DU MONDE BENOÎT FOUGEIROL

EXPOSITION À LA CHARTREUSE DU LIGET DANS LE CADRE DE LA PROGRAMMATION "HABITER LE LIEU" DE LA COMMISSAIRE D'EXPOSITION ANNE-LAURE CHAMBOISSIER, DANS DIFFÉRENTS LIEUX DE PATRIMOINE EN TOURAINE, DU 15 MAI AU 19 SEPTEMBRE 2021.

QUEL A ÉTÉ TON PARCOURS POUR "ENTRER" EN PHOTOGRAPHIE ? Y A-T-IL EU DES RENCONTRES IMPORTANTES ? DES PRATIQUES QUI T'ONT PARU SUFFISAMMENT FORTES POUR QUE TU DÉCOUVRES DANS LA PHOTOGRAPHIE UNE MODALITÉ D'EXPRESSION SI IMPORTANTE POUR TOI ?

Mon parcours s'est construit en dehors d'un cursus d'école, les rencontres en ont été d'autant plus importantes. Pour n'en citer qu'une, très photographique, il y a eu celle avec Tom Drahos à l'époque où il travaillait pour la Mission photographique de la DATAR au début des années 1980 et avec qui j'ai collaboré en tant qu'assistant pendant quelques années. Ce projet qui reste un peu mythique dans l'histoire de la photographie française (on l'a vu encore récemment dans l'exposition *Paysages Français* à la Bibliothèque Nationale) m'a ouvert sur une photographie qui questionnait le territoire et le paysage dans des approches très diverses comme celles de Sophie Ristelhueber, Robert Doisneau, Lewis Baltz, Suzanne Lafont... Tom Drahos avait, lui, une pratique « plasticienne ». Il n'hésitait pas à maltraiter le support et les représentations, à réaliser des tirages de très grandes dimensions, ce qui était assez nouveau, tout cela avec beaucoup de liberté. Cela a été pour moi des années d'expérimentations, où la matérialité photographique était repoussée dans tous ses retranchements. Les formes du photomontage, la manipulation de l'image ou encore la mise en scène m'intéressaient alors plus particulièrement, je m'en suis éloigné par la suite.

EST-CE QU'ON POURRAIT REVENIR SUR TES SUJETS : LE PAYSAGE, L'ARCHITECTURE ET PEUT-ÊTRE TENTER D'EN TROUVER UNE DÉFINITION SOUPLE ET VIVANTE ? COMMENT CHOISIS-TU LES LIEUX QUE TU PHOTOGRAPHIES ?

La question du temps, l'altération des choses ou encore l'abandon ou l'absence qui caractérisent certains espaces est perceptible dans beaucoup de mes travaux. La ruine moderne y est récurrente mais aussi le rapport qu'elle entretient avec la nature. Il y est toujours question d'une forme de mémoire sourde des lieux, qui génèrent des questions relatives à notre façon d'habiter l'espace. Avoir conscience d'une forme de sédimentation qui qualifie un objet sur lequel on porte un regard, crée une certaine distance avec lui et permet de le documenter à des niveaux différents. Cela m'a amené petit à petit à appréhender le paysage comme une surface sensible. Tout cela est très fragile. C'est en travaillant sur le projet *Botanic* que cette analogie entre la surface d'un paysage et celle qui permet l'enregistrement photographique s'est manifestée. Pendant plus de deux années je suis venu régulièrement photographier un petit territoire situé au nord de Paris, un plateau à 74 mètres de hauteur, qui avait servi de refuge à des familles avant d'en être expulsées. Après l'évacuation, un temps long s'est installé et l'inaccessibilité géographique a permis à la nature de se réapproprier l'espace en toute liberté. J'ai travaillé à enregistrer l'évolution du terrain pendant cette longue période, au fil des saisons,

comme un témoin privilégié de cette reconquête par les plantes. La sédimentation était visible et imprévisible, comme un phénomène actif et vivant. L'idée de surface sensible s'est alors imposée comme une analogie avec le médium photographique, à cette capacité d'enregistrer. Mais là rien n'était figé ni arrêté. Il y avait un effacement inexorable de la mémoire tangible d'un événement.

DONC DES CONTEXTES PARTICULIERS ET PUIS UNE PRÉSENCE, LA TIENNE ET UN APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE... COMMENT ABORDES-TU TES SUJETS ? QUE RECHERCHES-TU ?

Le territoire « parisien », au sens large, est mon terrain de prédilection depuis de nombreuses années. Je m'y suis beaucoup perdu, en voiture ou à pied. Lentement s'est imposé que le paysage est un lieu du fait politique, un lieu frontière où s'écrivent les destins de ceux qui l'habitent et de ceux qui l'exploitent. Les sujets sur lesquels je me suis arrêté font rupture dans le territoire, ils sont caractéristiques de situations d'exclusion ou de marginalité et sont les marqueurs d'un rapport à une autorité, un pouvoir politique ou administratif. Après, bien sûr, la vie s'insère dans les choix, le hasard d'une rencontre comme pour *Botanic*, avec un micro territoire où je reviendrais régulièrement pendant plus de deux ans ou comme pour mon dernier travail sur Vincennes, une invitation qui m'a été faite, qui se développe et s'intègre dans mon projet de manière plus large.

QUEL EST TON TRAVAIL DE POST-PRODUCTION ?

TRAITES-TU TES IMAGES D'UNE FAÇON PARTICULIÈRE ?

Le plus neutre possible même un peu froid. Ce pourrait être mes indications pour une collaboration sur un tirage, une édition...

ON NE PEUT S'EMPÊCHER DE PENSER À CETTE PRATIQUE QUE L'ON APPELLE CELLE DE L'ÉCOLE DE DÜSSERLDORF. CETTE DISTANCE, CETTE NEUTRALITÉ, ET LA COMPOSITION EXTRÊMEMENT PRÉCISE, ON LA RETROUVE DANS TON TRAVAIL, NON ?

Je me sens proche de certains traits caractéristiques des Becher comme l'inventaire, la frontalité, une certaine distance aux choses, qui font partie de ma pratique mais ce caractère objectif est toujours porté par une approche poétique des lieux et des choses, souvent en contraste avec la réalité qu'ils cachent. Je suis beaucoup plus sensible aux travaux de Wolfgang Tillmans ou de Jochen Lempert qu'aux formes monumentales d'Andreas Gursky ou aux expérimentations de Thomas Ruff. Je préfère la polysémie à la forme imposée.

LORSQU'ON DÉCOUVRE TES EXPOSITIONS, ON DÉCOUVRE AUSSI UN DISPOSITIF TRÈS PARTICULIER. « LIRE » TES PHOTOGRAPHIES N'EST PAS ANODIN. PEUX-TU EN PRÉCISER LE SENS ?

Tout reste très visuel, que ce soit un texte, une forme ou une photographie. Mais, mises en relation, ces images créent un espace

de points de vue. Le dispositif permet de travailler sur des rapports, des écarts, qui peuvent varier en fonction de la nature de l'espace d'exposition. Ce qui est entre les images devient alors aussi actif que les images elles-mêmes. Une image est toujours productrice d'une autre image, sous forme de rémanence. En multipliant les points de vue, ce sont les plis entre le réel et ses représentations qui se manifestent. La réalité ne correspond pas toujours avec ce que l'on en dit ou ce que l'on en voit.

Travailler dans un espace de points de vue est une manière d'interroger la nature des représentations qui le composent. Par exemple dans les projets (*Zus*) et *Tentative d'épuisement*, les représentations cartographiques s'écartent de la réalité au point de la masquer, elles produisent de nouvelles frontières alors qu'elles prétendent les effacer. Associé aux photographies, l'ensemble interroge alors l'écart entre réalité perçue, vécue et représentation.

L'OBJET ÉDITORIAL SEMBLE IMPORTANT. IL SEMBLE QUE TU APPORTES UN SOIN ET UNE ATTENTION SPÉCIFIQUE À L'ÉDITION...

QUE TROUVES-TU DANS LE LIVRE DE SI IMPORTANT POUR TOI ?

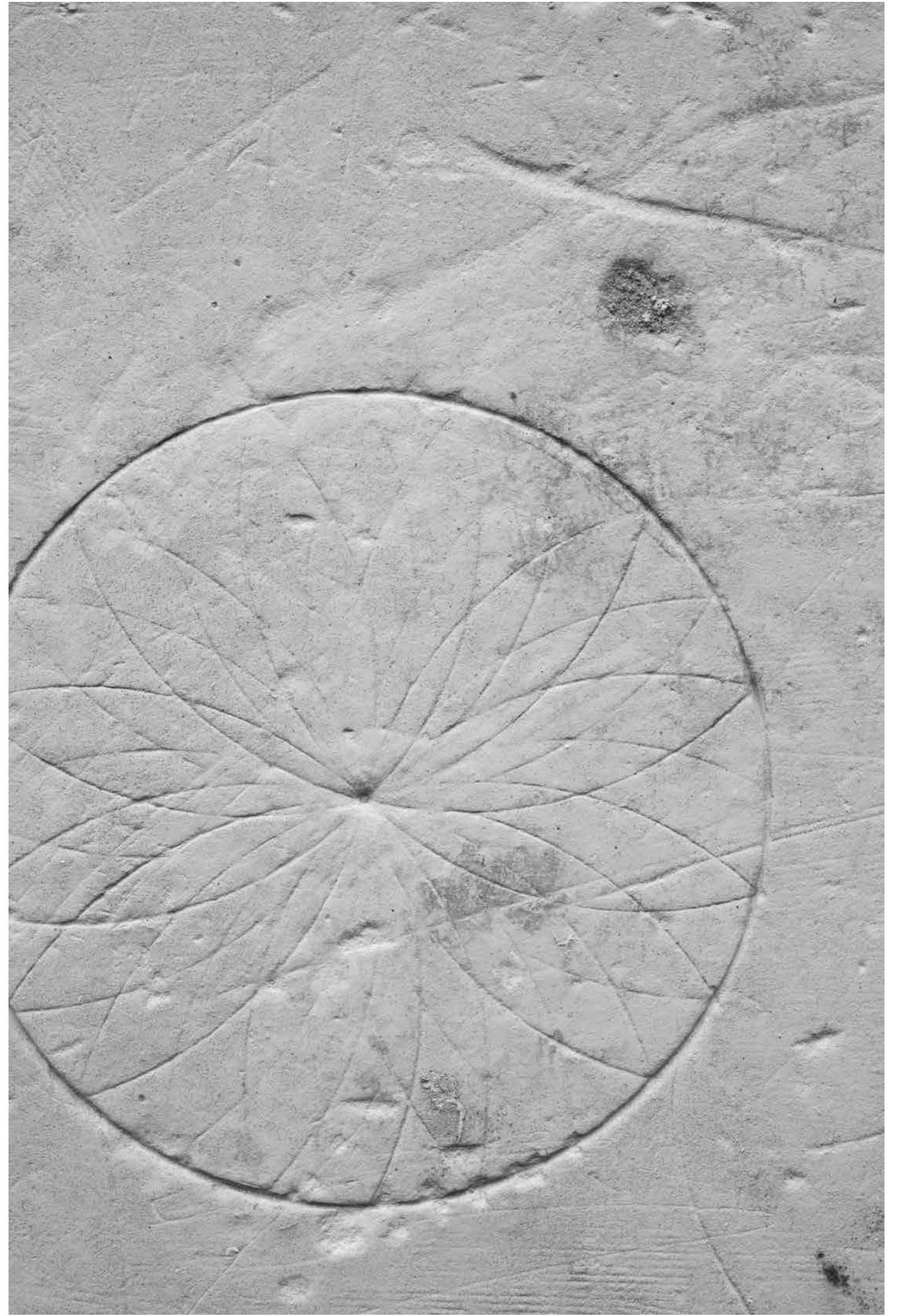
Photographie et livre ont toujours témoigné d'un rapport privilégié mais c'est la pratique des artistes des années 1960/1970 qui a bouleversé et complètement renouvelé le rapport à l'objet éditorial par une redéfinition du support, une démocratisation de l'œuvre d'art, de ses moyens de production et de diffusion. Cette « révolution » reste très inspirante aujourd'hui où les moyens numériques prolongent cette forme d'autonomie acquise par les artistes dans ces années là.

Pour ma part, la forme éditoriale est venue un peu tardivement mais prend une place de plus en plus importante. J'aime aujourd'hui penser un projet et son développement à partir de sa forme éditoriale. Les questions liées au territoire résonnent avec la forme même de l'objet livre, la géographie de la page, c'est une métaphore pertinente lorsqu'on travaille sur des notions de lieu et d'espace.

JE VAIS PLUS LOIN. PHOTOGRAPHER N'A-T-IL PAS, CHEZ TOI, UN RAPPORT DIRECT À LA LITTÉRATURE ?

J'ai eu la chance de collaborer avec le poète Michaël Batalla puis avec l'écrivain philosophe, Jean-Christophe Bailly, sur deux ouvrages - *Autour / Around* et (*Zus*) -. Pour chacune des propositions il n'était pas question de faire un commentaire ni bien sûr d'illustrer des photographies par des mots ou vice versa. L'un comme l'autre, dans leurs descriptions respectives, pour aussi objectives qu'elles soient, revendiquent une subjectivité « irréductible et fondamentale ». J'aime beaucoup cette phrase de Michel Collot écrite pour une postface d'un recueil de Michaël Batalla : « la subjectivité ne doit pas se substituer à la réalité du paysage, mais elle est la condition même de son apparition ». Des mots aux images, il est toujours question de point de vue et d'une appropriation du monde par un langage, pour en mesurer l'étrangeté. ■



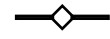




PHOTOGRAPHIES :
EXTRAIT DE LA SÉRIE *LIVRE DES PLENTES*
©BENOÎT FOUGEIROL 2020



PAR JEAN-BAPTISTE CAROBOLANTE



JEAN-BAPTISTE CAROBOLANTE (1988) EST DOCTEUR EN HISTOIRE DE L'ART, CRITIQUE D'ART ET CO-DIRECTEUR DES ÉDITIONS MIX. IL ENSEIGNE L'HISTOIRE ET LA THÉORIE DE L'ART À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DE DUNKERQUE ET EST INTERVENANT À L'ENSAVDE LA CAMBRE.

DEPUIS LA NAISSANCE de la modernité, les pensées économiques dominantes ont toujours théorisé la richesse en réifiant le vivant. Depuis plusieurs siècles, le profit est planifié à partir d'une négation de l'humain, de son lot de souffrance, de ses limites physiques et psychiques. Notre ère s'origine dans une

d'abord valoriser une matière première pour réaliser une plus-value. Travailler, c'est ensuite comprendre l'impossible coïncidence entre le temps et la force de travail d'un côté, et la valeur de l'objet produit de l'autre. Travailler, enfin, c'est précisément créer des biens, qui se devront ensuite de circuler. La nouvelle série de l'artiste, *DIAGRAM* (2021), est à ce sujet exemplaire. Il s'agit de bas-reliefs en béton s'offrant à notre regard comme des pierres tombales ou des monolithes archaïques. Tous nous montrent des diagrammes que nous avons vus tant de fois sans jamais les comprendre. Sur l'un d'eux est inscrit en en-tête : « Solow Growth Model

DIAGRAM

RÉFLEXIONS SUR LA PRATIQUE DE DIEUDONNÉ CARTIER

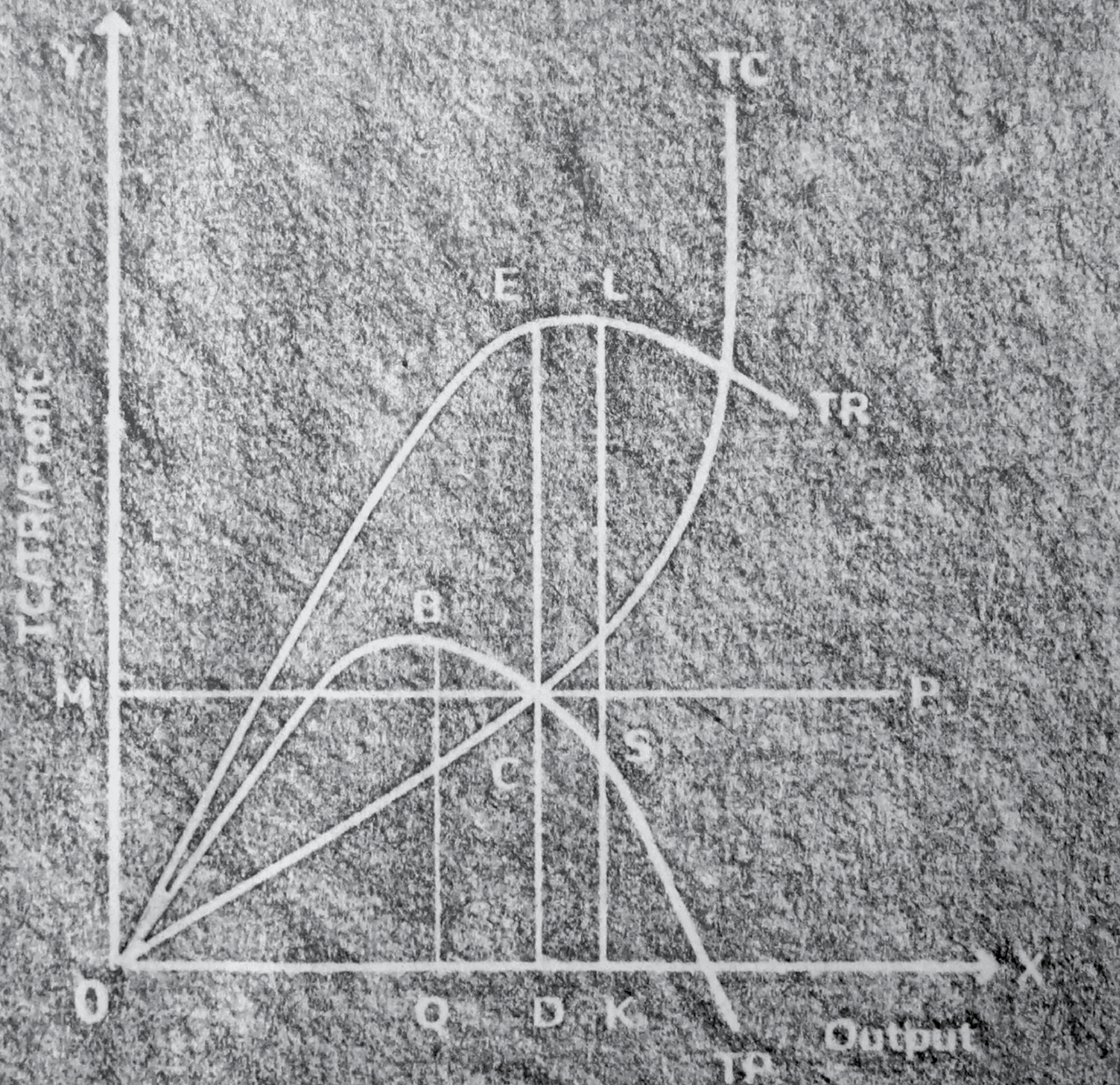
rationalisation basant ses stratégies sur une croyance : celle de la disparation de la contingence. C'est-à-dire que nous vivons un moment de l'Histoire où le réel doit obéir à des schémas mentaux, une époque où rien ne doit se mettre entre une volonté et sa réalisation. Or, il est urgent de replacer cette idée de contingence au centre des réflexions, et donc ne jamais oublier que tout effort de production relève d'un travail. Le labeur est de plus en plus disséminé au sein de la vie, et nous nous persuadons qu'il n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Nous le cachons, finalement, derrière le capital. Le travail est réduit à ce qu'il rapporte, il n'est plus ce qui le définit, ni ce qu'il nous fait. Il s'avère qu'une activité précise, le travail artistique, est peut-être la plus à même de nous permettre cette réflexion. C'est du moins ce que réalise la pratique de Dieudonné Cartier (n. 1988). Au regard de son œuvre, qui ne cesse de mettre en scène le travail, nous comprenons que ce dernier est indissociable de la notion de valeur. Travailler, c'est

Diagram (1956) ». C'est bien d'économie qu'il s'agit, mais aussi donc de croyance. Le modèle de Robert M. Solow, achevé en 1956, est l'un des outils de base de la théorie économique de la croissance. Il affirme, courbes à l'appui, qu'il est possible d'établir une règle pour maintenir un niveau de développement constant à long terme. Ce modèle, toujours appliqué, repose pourtant sur certaines données déconnectées de la réalité matérielle. Qu'importe, il demeure un pilier de nos modes de production. Cette phrase, d'abord gravée au laser sur le moule, fait de l'œuvre un marqueur temporaire et en même temps un signe de mortification de nos modèles économiques. À la vue de cette nouvelle œuvre, mais aussi d'autres pièces de Dieudonné Cartier, nous comprenons que ce qui est central dans son

DIAGRAM (SOLOW)

« SOLOW GROWTH MODEL DIAGRAMME (1956) », BAS RELIEF EN BÉTON, PEINTURE PHOSPHORESCENTE, CADRE EN BOIS, 40X50 CM, 2021

BAUMOL'S SALES MAXIMIZATION MODEL (1959)





DIEUDONNÉ CARTIER & JEAN-BAPTISTE CAROBOLANTE,
VUE D'EXPOSITION, TECHNIQUE MIXTE ET DIMENSIONS VARIABLES, 2016 (MONCHÉRI,
BRUXELLES - CRÉDIT PHOTO : L. BEILLARD)

travail, c'est d'envisager que tout objet artistique est de fait *concerné* par les usages capitalistes. L'artiste, lui aussi, est un « producteur », il n'est jamais hors-sol, il n'est jamais en marge, mais est toujours directement lié aux modèles de production qui sont ceux de son époque.

L'artiste ne traduit pas le diagramme, il n'explique pas à quoi correspondent les différents repères. Ce qu'il place sous nos yeux, c'est la spectacularisation de la pensée productiviste, et donc du travail. Derrière cette courbe abstraite (dans tous les sens du terme), est dissimulée l'idée que la finalité prime sur les moyens. Ces derniers peuvent, et doivent, être adaptés ; qu'importe la contingence. Le travail doit obéir à une image schématique. En nous présentant ainsi le diagramme, en en faisant un marqueur temporel proche de la stèle du Code de Hammurabi visible au Louvre, l'artiste en fait un artefact uniquement regardable et non plus lisible. Il le réduit à une œuvre d'art, et par là même il cherche à redéfinir celle-ci en tant qu'objet de valeur. L'œuvre d'art doit-elle être lisible ? Où n'est-ce qu'un objet offrant une valorisation économique ?

Nous arrivons à un aspect déterminant du travail de Dieudonné Cartier : la mise en scène quasi magique de la valeur. C'est-à-dire que l'objet produit par le travail, donc aussi l'œuvre d'art, n'est pas directement auratique, mais que c'est tout un catalogue de dispositifs qui lui donne sa valeur. Nous le disons, les œuvres de la série sont proches du monolithe ou de la pierre tombale. Il s'agit d'œuvres qui conduisent le capitalisme vers l'idée d'éternité, afin que nous puissions nous interroger sur sa possible mort. D'autres œuvres de l'artiste jouent également avec cette sacralisation. Pensons à sa série *An*

exhibition in a frame qui consiste, à chaque fois, en une opposition entre deux ou plusieurs éléments au sein d'un même cadre présentant un léger angle de profondeur. Les images d'archives deviennent alors des supports de réflexions sur l'histoire de l'art, sur le capitalisme, ou sur des faits politiques. C'est notamment le cas de *Brancusi & Duchamp (un oiseau ?)* (2014), opposant l'œuvre *L'Oiseau dans l'espace* de Brancusi à *Why not sneeze* de Marcel Duchamp. Deux œuvres qui, historiquement, ont été liées à des débats sur la définition de l'objet artistique, et donc sur la valorisation d'un objet par le simple fait de le déplacer de la sphère des objets communs à celle des œuvres d'art. Ou encore, prenons exemple sur l'une de ses œuvres récentes, *Artificialia & Mineralis (laboratoire archéologique)* (2018). L'artiste a travaillé avec des archéologues afin de montrer, au sein d'un dispositif complexe, leurs différents croquis et leurs notes qui ne sont jamais mis en avant. Mais surtout, il présente tout ce que ces derniers ne peuvent retenir comme éléments scientifiques exposables (os trop petits pour être analysés, par exemple). En présentant le hors-champ de la recherche scientifique, il s'agissait ici aussi de questionner la finalité du travail : un objet archéologique n'a de valeur muséale que s'il est suffisamment spectaculaire. Il s'agit donc, pour Dieudonné Cartier, de créer des dispositifs les plus précis possible pour faire accéder des objets sans valeurs (archives, rebuts archéologiques, mais aussi objet de décoration en résine) à une « esthétique de l'éternité ».

Alors que la valeur peut être créée par un simple geste de capitalisation, Dieudonné Cartier l'accorde, dans un autre répertoire de gestes, directement à l'activité de production. Une exposition de l'artiste consiste souvent à le voir venir installer son bureau au sein de l'espace et à le regarder travailler, produisant des objets devant nous. Les différentes éditions et affiches avec lesquelles nous repartons ne sont que la finalité marchande d'une pratique plus complexe consistant, justement, à le voir produire. Il en va ainsi de son œuvre *w=c+l=c+v+s* (2014) qui reprend directement une formule marxiste pour l'incarner : sur le temps d'ouverture de la galerie, c'est-à-dire sur une journée de travail, l'artiste lit le *Capital* de Karl Marx. Le lendemain, il déchiquette le travail de la veille (les pages qu'il a lues) pour obtenir une matière première. Puis, à la fin de l'exposition, avec ces fragments, il réalise une feuille de papier sur laquelle est inscrite la formule de Marx. Le travail, c'est de la plus-value, et donc du capital. Être artiste c'est prendre conscience que chacun des gestes que l'on réalise est concerné par les théories ayant rationalisé la production pour en faire une activité au profit maximal. L'objet n'a

jamais la valeur du labeur l'ayant vu naître, encore moins l'objet artistique, qui incarne même cette différence. Il en allait de même dans son exposition/performance *THE OFFICE OF GRAVITATIONAL DOCUMENTS #FAX*. Sur tout le temps de l'exposition, aux heures d'ouverture de la galerie Laurent Muller, l'artiste reçoit des fax de collaborateurs à partir desquels il confectionne le catalogue. Nous repartons avec l'objet entre les mains en nous demandant ce qui fait œuvre et ce qui fait archive, c'est-à-dire en nous interrogeant sur la localisation de la valeur, donc du capital.

À ce sujet, et comme nous l'avons dit, alors qu'une partie de la pratique de Dieudonné Cartier relève d'une fixation sacrée de divers éléments, une autre grande catégorie de ses œuvres consiste à envisager l'œuvre d'art comme un semi-objet, c'est-à-dire comme un objet transitionnel. À l'instar de l'édition *#FAX*, de nombreux objets de l'artiste sont des biens mis en circulation à la fin d'un travail mis en scène durant l'exposition. Les trois phases du projet *THE OFFICE OF GRAVITATIONAL DOCUMENTS #NEPTUNE* (2016-2017), auxquels nous avons eu la chance de directement collaborer, sont ici exemplaires. Il s'agissait tout d'abord d'une exposition durant laquelle notre activité de recherche était mise en scène et où nous préparions des œuvres vouées à être éditées. Puis, lors d'une seconde exposition, ces œuvres étaient montrées et le travail d'archivage était performé. Enfin, une troisième exposition était uniquement vouée à la présentation et à la vente de l'édition finale. L'ensemble du projet, s'étalant sur plusieurs mois, mettait en scène l'ensemble de la production, des premières réflexions jusqu'à la vente, et sa nécessaire création de profit par la mise sur le marché d'un objet commercialisable. La série *Diagram* est également concernée par ces questions de circulation. Le bloc de béton que nous voyons est aussi une matrice permettant de produire des multiples. L'artiste s'en sert comme d'un support pour venir gratter des feuilles à l'aide d'un crayon doré, feuilles qui seront, bien

sûr, mises ensuite en circulation. Le diagramme abstrait est alors autant un motif de décoration qu'un mantra mis en pratique : l'œuvre d'art que l'on conserve, et à partir de laquelle on spéculé, est celle qui nous permet de produire de la rentabilité. Nous le disons en introduction, le travail de Dieudonné Cartier prend ses racines dans une réflexion profonde sur le travail. Sa pratique ne cesse de le mettre en scène afin d'en questionner la représentation et les finalités. En ce sens, il se situe toujours à la frontière d'une activité performative, d'un travail documentaire et de propositions purement formelles. Ce qu'il réalise finalement, c'est une théâtralisation des gestes productifs, une sacralisation des données, une objectivation de phénomènes historiques, un agencement de restes politiques. *Diagram (Solow)* en est un parfait exemple : à la fois formule véritable d'un théoricien de la croissance, pierre tombale fictive d'un système à bout de souffle, et matrice réelle pour perpétuer un geste artistique. Si le capitalisme est autant un système économique et social qu'un modèle de croyance, alors seules une spéculation sur son vide transcendant et une mise en scène de ses modes de production peuvent nous permettre de le penser. ■

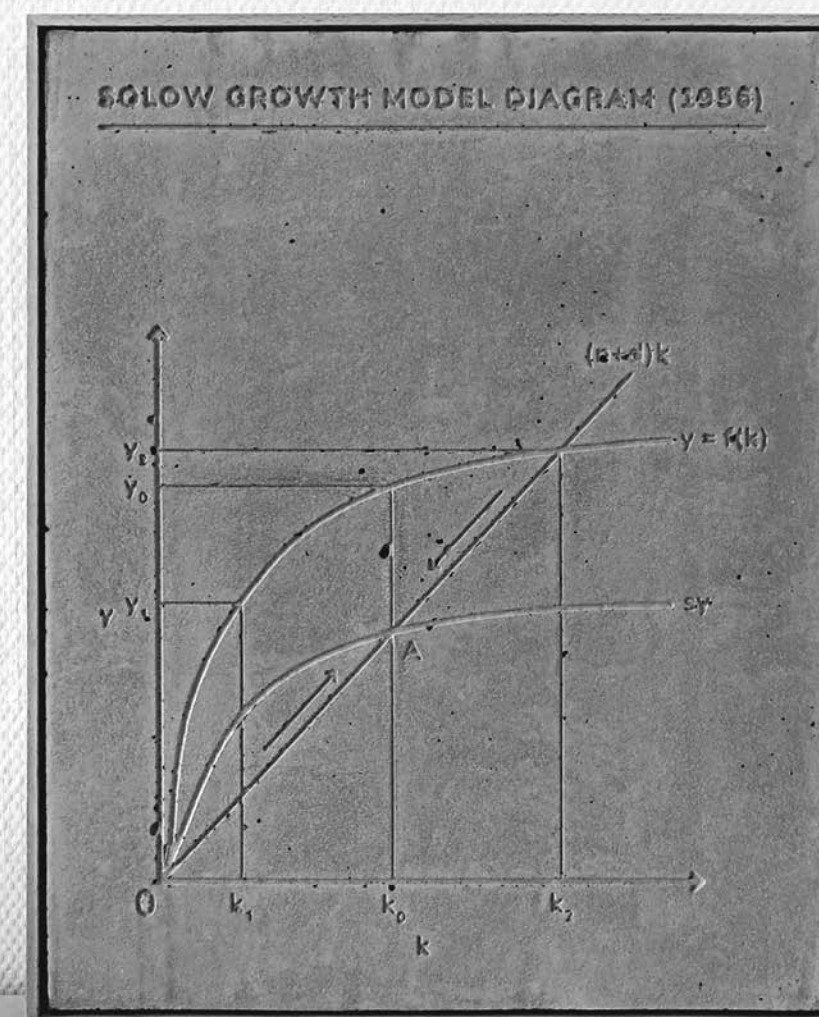


DIAGRAM (BAUMOL)

« BAUMOL'S SALES MAXIMIZATION MODEL (1959) », FROTTAGE SUR BÉTON,
PASTEL "GOLD" SUR PAPIER, ÉDITION MULTIPLE (5 EX.) 40X50 CM, 2021

THE OFFICE OF GRAVITATIONAL DOCUMENTS #NEPTUNE (RESEARCH),

CINÉMA CHRONIQUE

YVAN PETIT

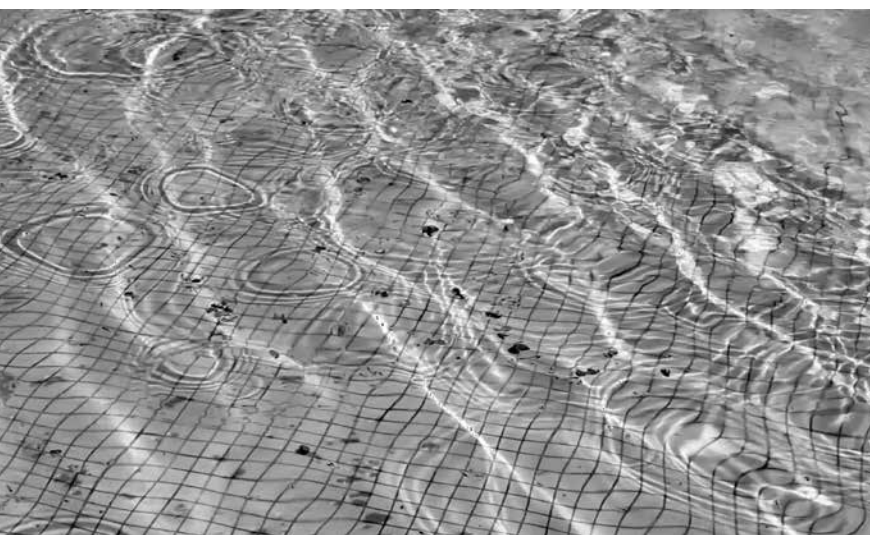
PAR THOMAS ANQUETIN

NUL COMMENTAIRE, à peine quelques intertitres, la seule voix qui s'exprime est la parole politique et son revers intime. Voilà que se déploient les batailles d'égos de ceux qui désirent diriger Tours, ville dont la presse nationale a fait l'un des enjeux des élections municipales. Nous sommes en 2001 et dans *Politique chronique*, avec Xavier Selva, Yvan Petit maintient une méthode : une manière d'entre-deux où se jouent tout à la fois le cinéma direct et le documentaire politique, l'ironie ainsi que, comme dans toute élection, et dans toute bonne histoire, l'hybris et le tragique.

Dans ce film de deux heures, parmi les séquences de meetings, de négociations internes, de tractations sous-marines et de résultats que l'on attend, nombreux sont les plans fixes sur la ville, ses bâtiments, ses églises, ses vieilles pierres ; ce qui reste au-delà des années, ce qui demeure et ne s'offusque ni des batailles électorales, ni des mutations de la société et de l'espace. Cette attention à ce qui est permanent se niche sans cesse dans les films d'Yvan Petit : une fontaine de rochers artificiels dans le parc des Prébendes, un pont sur l'autoroute, un chat qui s'ébroue au soleil, des automobiles qui passent au loin, des blés qui s'agitent au vent, des graines que l'on prépare, que l'on plante et que l'on arrose, la plage et la mer. Cette permanence, c'est celle qui stabilise l'angoisse, permet de dépasser son caractère transitoire et de s'ancrer à des objets pérennes, ceux qui de l'enfance à l'âge adulte forment des bouées. Car si ce sont des moments de rupture sur quoi se déploient les films, les amers sont là aussi pour dire que quelque chose perdure au moment même où cela change. Filmer, c'est saisir au quotidien ce qui bouge en soi et autour de soi ; faire des films, c'est donner à tout cela un contour. Cinéaste, filmeur et passeur, Yvan Petit est un artiste singulier. En 1999, il a contribué à créer à Tours SCF (Sans Canal Fixe), un collectif de cinéastes et de programmeurs pour lesquels se jouent les formes multiples du cinéma du réel. C'est dans un compagnonnage serré avec SCF que se font presque tous ses films. Il a raconté l'histoire du quartier du Sanitas grâce à un film participatif fondé sur des ateliers d'écriture destinés à ses habitants (*Quartier de mémoire*, 2001) ; il a filmé des cheminots et leur a proposé de se filmer eux-mêmes (*Rue des ateliers*, 2003 ; *La Remise de la caisse*, 2006) ; il a réalisé un documentaire sur son père, qui présente cette entreprise de façon réflexive (*Papa est*

**« I live therefore
I make films...
... I make films
therefore I live. »**

**Cette phrase fameuse
de Jonas Mekas dans
Walden pourrait être
le leitmotiv de tout
cinéaste qui s'adonne au
journal filmé.
Sous le compagnonnage
de Boris Lehman, de
Joseph Morder, ou
d'Alain Cavalier, entre
autres, la pratique
d'Yvan Petit est celle qui
consiste en ce que rien
n'est achevé, que tout est
sujet, et surtout, que le
cinéma se fait au jour le
jour : « I live therefore I
make home movies. »**



cosmonaute, 2012) ; il a proposé une bonne dizaine de films de longueurs variables, parmi lesquels des films-journaux, matrice récente et centrale de son travail.

On trouve trois occurrences majeures de cette forme dans l'œuvre d'Yvan. D'abord *Juste avant la guerre* (2015), un « film-journal » qui présente en un montage de cinquante minutes le journal filmé entre 2007 et 2013 au téléphone portable. L'outil a son importance, et le film thématise avec insistance sa prééminence. Les images au fil des achats et des remplacements des téléphones devient plus nette, moins granuleuse, presque oppressante de propreté. Serait-elle le signe de ce que le cinéma saisit ce que l'œil ne peut voir : la netteté des choses, leur classement précis dans l'organisation du réel ? Le flou, l'incertain, les contours indéfinis, c'est précisément là que se loge le dialogue entre l'image et la mémoire. Que faire alors d'un objet technique qui propose une image trop nette ? D'abord et avant tout en faire une image, justement. Restituer à l'outil son statut d'objet et l'enclure dans le continuum des impressions. Ensuite l'appivoiser en le faisant danser, vibrer, trembler, et aimer le grain comme on aime la rugosité du présent. Or le présent ici est une attente, celle de la guerre ; comme chez Julien Gracq, le combat est ce que l'on attend mais qui ne vient pas et demeure hors champ. Ce film présente, avant la catastrophe, une subjectivité amoureuse et pleine du désir de faire un film sur son père. Les deux conduisent à une impasse. D'une part *Papa est cosmonaute* ne sera jamais produit comme le cinéaste l'espérait et sa forme malgré tout « finale » en 2012 n'est que le résultat de compromis douloureux. D'autre part la relation amoureuse personnelle du réalisateur achoppe : la voix de la femme aimée, celle dont le cinéaste dit en off dès les premiers plans qu'elle « va entrer dans le cadre », pour l'occuper longtemps, disparaît. Sa voix est de plus en plus lointaine et son corps s'efface de l'espace auquel la caméra accède. Pourtant nulle guerre donc – puisque comme dans tout film autobiographique, ce qui n'entre pas de la vie elle-même dans l'espace filmique a le rôle important de laisser au spectateur une chance de s'y retrouver lui-même. Les plans sélectionnent dans le réel et le restituent en une chronologie qui n'est rien d'autre qu'une succession d'ellipses : six ans d'une vie en cinquante minutes. Ce qu'il y a d'important, c'est que les images saisissent entre les lignes, et que les modulations de la voix, ou des intertitres, ou encore la musique d'Emmanuel Rousseau, l'éternel complice, soulignent discrètement. La constance, ici et ailleurs, des plans filmés dans une voiture, derrière l'écran du pare-brise, montre combien sont vives non seulement l'aspiration au mouvement presque immobile, et la tentation de saisir l'essentiel dans l'entre-deux.

Mais qu'est-ce qui perdure dans l'opération qui consiste à filmer tous les jours ? C'est justement le « au jour le jour », le geste qu'on réitère, refait, la compulsion de répétition – caresser son chat, boire un café en terrasse lorsque c'est autorisé, dire par des images qu'on aime quelqu'un, ouvrir des portes, aimer les fermer. Ce qui demeure, c'est qu'on cherche son chez soi ; une place, une maison. Alors Yvan filme ses espaces et ses lieux, ses êtres chers, son père, et quand il assemble les images et des textes de ce dernier, dans *Papa est cosmonaute*, il fait dire sur des photographies le commentaire à sa grand-mère, « la mère à [s]on père ». Dans cette parole, la mémoire et les mots saisissent exactement l'endroit d'où le cinéma parle ici : la jonction de ce qui reste et de ce qui s'oublie – et de ce qu'on doit oublier relativement à ceux qu'on aime ou a aimés.

« Ce pas de géant de la bataille qui les avait enjambés. »

Et c'est bien l'endroit d'énonciation d'où procédera le second film-journal qui ne cesse de commencer à s'écrire au montage : *De la résistance des digues*. On en connaît deux tentatives de prologue, et gageons qu'on y regardera d'abord depuis une voiture, derrière un pare-brise, la pluie tomber après que la crue sera passée comme « ce pas de géant » qu'évoque Gracq dans *Un balcon en forêt*.

Au commencement, une commande du POLAU (Pôle des arts urbains à Saint-Pierre-des-Corps) à propos du risque de crue de la Loire. Le film-journal débute à cette période et devient le miroir d'un homme en proie à des peurs originelles : l'angoisse de la vague, de la submersion, de l'enfouissement... Troubles autant redoutés qu'espérés parce que métaphoriquement vécus : « Il y a quelques années / j'ai disparu / au bord d'un fleuve », dit l'une des étapes de travail. La vague, comme la guerre, a déferlé, mais l'on s'attend toujours à ce qu'elle revienne. Ériger des digues, c'est reconstruire sur les fondations du passé tout en étant attentifs, avec Gaston Bachelard, à la poétique de l'eau. Car le film tient ici ses espaces : la Loire, vive et vivante, une autoroute qui fut un canal, et des digues, absorbées par le paysage. Entre eux, l'espace mental et l'espace intime se reconstruisent au cœur du chaos du monde : le film couvrira la période 2013-2016. « De la résistance des digues », ou de ce qui les fait céder. Le film-journal est une





recherche, à partir du journal filmé, des points de rupture qui précisément poussent à envisager le montage. Une forme que l'on donne à la succession des plans faits – sans plan – et où se lisent les sensations, les états intérieurs et le fracas du dehors. Mais une forme surtout face à laquelle le spectateur puisse se sentir en terrain inconnu mais familier, selon une « inquiétante étrangeté » dont le filmeur est le support – « Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! », écrivait Victor Hugo dans sa préface aux *Contemplations*. Il faut avoir le bon sens de le croire pour accepter, cinéaste et spectateur, qu'on est au cœur d'une expérience commune.

On comprend alors l'intérêt porté à ce qui se déconstruit et se construit à quelques encablures du domicile ces derniers mois : une rivière, le Cher, à qui l'on offre un affluent de contournement. Cinéaste en gilet fluo, casque de chantier sur la tête, bottes aux pieds, Yvan Petit a choisi pour ce projet de s'équiper d'un matériel plus lourd qui donne au réel une définition de haute qualité. Sa caméra est juchée sur l'aplomb d'un trépied et saisit ce bras de rivière que l'on creuse pour laisser une meilleure chance à la faune d'accomplir sa migration. Il y a des camions, des tractopelles, des pelleuses, des trous dans la terre, des hommes qui au loin s'agitent avec précision et des machines qui dansent dans un ballet mécanique : l'homme qui filme retrouve l'enfant qui joue avec des figurines et prévoit de proposer un film stable sur l'instabilité du paysage qu'on pensait immuable. C'est l'une des occupations du moment que de s'y affairer, au moment même où le chantier a repris après que la crue l'avait contraint à se mettre à l'arrêt. Cet hiver, l'eau a déferlé et n'a pas permis qu'on termine le contournement du barrage. Avec ce chantier et cette crue, ce sont d'autres digues qui ont cédé, notamment celles qui empêchaient de faire de « belles images ». Ce plaisir recouvré de dire la fragilité du réel qui se reconstruit solidement par un type d'images en partie délaissé semble creuser un nouveau sillon dans l'expression inchangée d'un rapport au monde.

Revenir burlesque

La troisième occurrence du journal filmé, chez Yvan, c'est, depuis quelques années, une chaîne YouTube. Celle-ci, outre des projets anciens, outre des étapes du travail sur les *Digues* ou *Contourner*, contient de courtes vidéos commentées par quelques cartons où se mêlent ironie et informations, le lot quotidien du journal. Forme brève et immédiate, qui saisit dans l'instant ce que l'instant réserve, qui s'émerveille chaque



jour de se « partager », cette forme de diffusion est le terreau sur lequel les montages des films-journaux se font. Ainsi tout à la fois le cinéaste agite au 1^{er} Mai 2020 un drapeau du SFA (le Syndicat français des artistes-interprètes, affilié à la CGT) et rend visible, dans une délectation non feinte, le quotidien de ses images sur une chaîne des GAFA. Cette ironie interroge notre rapport présent à la consommation des images et aux lieux où elles se diffusent, et, surtout, elle permet un perpétuel immédiat. YouTube, c'est l'inscription dans le champ global des vidéos qui circulent, tout autant que des rushes accumulés sur la fragilité du présent. Ce sont des films qui bourgeonnent et c'est une fiction : celle d'un personnage qui raconte sa vie à la première personne. YouTube, c'est le paradoxe, la fixation électronique dans les réseaux du monde de ce qui est doublement amené à disparaître : le journal en tant qu'il est journal, et soi.

C'est une sorte de retour originel au cinéma des frères Lumières : faire des vues (au double sens du terme

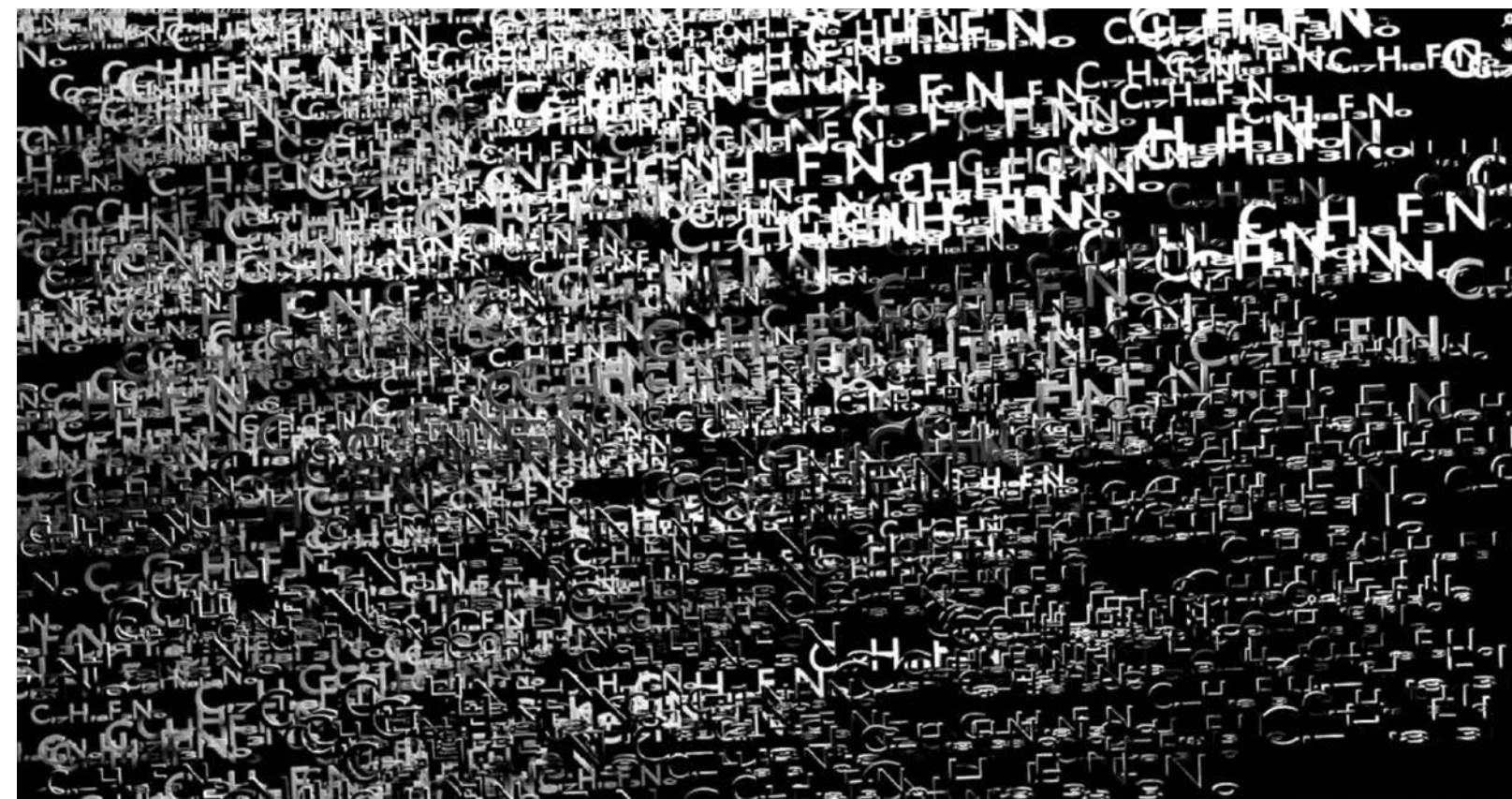
dorénavant, donc), de quelques minutes à peine dans lesquelles le mouvement de la vie se déploie. Montrer celle d'un homme, qui fixe l'éphémère avec constance selon un devenir de la mise en scène de plus en plus burlesque, comme on le sent dans quelques journaux récents et dans des tentatives mises en ligne sur une autre chaîne YouTube : Pneumatic cinéma. Le temps du confinement du printemps 2020, une cinquantaine de filmeurs y a documenté son quotidien enfermé. Yvan, qui a contribué à créer cette chaîne, y a proposé quelques dizaines de vidéos, qui lui ont d'ailleurs valu les faveurs des *Cahiers du cinéma* en juillet dernier, et qu'il a réunies dans un film-journal, *Portail*. Le burlesque se loge alors dans l'alliance d'anciens airs de jazz ou des chœurs de l'armée rouge et des images du quotidien, dans la syncope de plans rapides, dans les répétitions et les redites. Surtout, il permet une nouvelle origine, celle qui de Keaton à Tati ne peut se passer d'un apprivoisement problématique du corps par l'espace, ou inversement, pour dire le monde.



Filmer les seuils

« Portail » : une sortie et une entrée, une frontière, la promesse d'un retour lorsqu'il y a départ. Or ce départ sans cesse est recommencé. L'un des journaux l'affirme : « Il y a souvent un déménagement au début d'un journal filmé ». Et de fait, ils sont constants dans les films où il s'agit souvent de trouver un lieu. Chaque déménagement est une rupture, et chaque rupture est un mouvement que saisit le film, qui prend ses aises dans leurs ressacs et change de format à leur gré. De la même manière qu'il y a des trajets en voiture ou à vélo, des portes et des fenêtres, il y a des miroirs, des écrans, des rives, des routes, des ponts – ces multiples lieux du passage. Or, le passage qu'opère Yvan Petit, c'est celui aussi d'un cinéma vers un autre. Les seuils sont à franchir qui lient et délient des manières d'écrire, de filmer et de monter, dans lesquelles se loge toujours quelque chose d'une anthropologie et sans doute le souhait que cela ne fasse qu'un. Ces passages-là se font, comme le

disent Yvan et d'autres, « en douce ». Filmer par la bande et délicatement, faire se tenir l'intime et l'extime, le soi et l'ailleurs, et ne jamais penser qu'il est possible d'être objectif. Voilà peut-être l'un des fondements de son travail parce que d'un film à l'autre c'est finalement toujours le même fil qui est tiré : d'un documentaire sur le père, *Papa est cosmonaute*, émanent deux autres films, *La Mère à mon père* et *Juste avant la guerre* ; de *Rue des ateliers* provient *La Remise de la caisse* ; d'un projet sur la Loire sortent un film-journal et un chantier filmé sur le Cher. Tous sont enfin issus des films compulsés depuis l'enfance et dont des traces subsistent souvent : il s'agit de relire à chaque fois les images des autres et de s'y lover. Tout circule dans cette manière de filmer et le cinéma d'Yvan Petit est celui d'un grand enfant qui n'a pas terminé de s'émerveiller du réel, des outils dont il dispose, et opère des passages comme on s'accroupit sous une haie pour couler d'un champ à l'autre et tenter de saisir la cohérence du paysage. Chaque projet se construit sur le précaire de ce qui fuit ; Yvan filme d'abord, fait des films ensuite et dans ceux-ci saisit toujours quelque chose qui a déjà disparu. ■



PATRICK PION / SÉRIE "LA PERTE DU BONHEUR"

1/ "L'AVÈRE" : FORMULES BRUTES D'ANTIDÉPRESSEURS, VIDÉO 16/9, DURÉE 00:04, PROJETÉE EN BOUCLE. 2020.

2/ "ELAVIL" : TIRAGE LAMBDA SOUS DIASEC, 200X150MM.2020.



CHÂTEAU DE MONTSOREAU – MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN DANS LA VALLÉE DE
LA LOIRE. PHOTO: LÉONARD DE SERRES.
COURTESY PHILIPPE MÉAILLE.

CE CHÂTEAU FRANÇAIS

QUEL SALE ENDROIT

WHAT A BAD PLACE THIS FRENCH CASTLE IS

**L'interview commencera
par toute la partie
« chantée »
pour ensuite s'entrelacer
avec les questions de
LARRY'S LIST.**

PAR PHILIPPE MÉAILLE
TRADUCTION FRANÇAISE
ÉLÉONORE MARIE ESPARGILIÈRE

MONTSOREAU EST UNE innovation dans l'architecture de la Renaissance française. Quand on découvre ce Château de la Vallée de la Loire, comparativement austère mais pas moins impressionnant pour autant ; d'abord on pénètre un moment de l'histoire de l'architecture, mais dans le même mouvement on découvre le Musée privé d'art contemporain du collectionneur Philippe Méaille, qui abrite tout son univers d'Art & Language. Il ne collectionne en effet que des pièces d'artistes d'Art & Language – le groupe d'art conceptuel précurseur fondé en 1968. Le château comme l'art qui y est montré sont précurseurs, et le collectionneur a fait de son interview avec LARRY'S LIST une invention supplémentaire : comme Art & Language a incorporé des paroles et de la musique à sa pratique artistique, Philippe Méaille nous a répondu sous forme de chanson, faisant de l'opération une œuvre d'art conceptuel à part entière.

THE ARCHITECTURE OF the Chateau de Montsoreau is a pioneer of the Renaissance in France. Visiting the comparatively austere, but nevertheless spectacular château (castle) of the Loire Valley in France, we do not only enter a piece of historic architecture, but also into collector Philippe Meaille's private museum of contemporary art, in which he houses his universe of Art & Language. He collects only works from Art & Language artists – the pioneering Conceptual Art group founded in 1968. Both the castle and the art are pioneers, and now the collector has made his interview with LARRY'S LIST a kind of pioneer among our interviews: as Art & Language have incorporated lyrics and music into their art practice, so Philippe Meaille has answered in the form of a song lyric, making a piece of Conceptual Art in the process. The interview will begin with the whole 'lyric' and then go on to intertwine it with the questions from LARRY'S List.

Un Sale Endroit

Nous développons des concepts à tout propos

C'est à ça que servent les mots

Parfois des objets sortent de cet échange

Parfois un échange sourd de ces objets

Il y a un malentendu à propos de l'amour

L'amour est réciprocité

Regardez toujours des deux côtés avant

de traverser la rue

C'est la meilleure arme contre la médiocrité

Un Miroir et un Sale Endroit

Nous développons des concepts à tout propos

C'est à ça que servent les mots

Parfois des objets sortent de cet échange

Parfois un échange sourd de ces objets

L'affaire de 1 à 10 millions de dollars

C'est quelque part entre un Miroir et un Sale Endroit

Répondez « oui » dans les deux cas, quel que soit le prix

Il y a ceux dont on tombe amoureux

J'étais complètement ivre

Le temps n'existait plus

Quatre mots Véloce Efficace Violent

Audacieux

L'art est affaire de générosité

La somme de générosité que vous donnez, c'est la vie

Nous développons des concepts à tout propos

C'est à ça que servent les mots

Parfois des objets sortent de cet échange

Parfois un échange sourd de ces objets

La Beauté est hors de contrôle

L'histoire et l'architecture peuvent

rencontrer la beauté

La Beauté est hors de contrôle

Je ne peux pas rencontrer la Beauté

Les femmes sont de retour dans un Sale

Endroit

A Bad Place

We are developing concepts on almost everything

This is what words are good for

Sometimes objects are coming out of this conversation

Sometimes conversation is coming out of these objects.

There is a misunderstanding about love

Love is reciprocity

Always look both ways before crossing the street

It is the best weapon against mediocrity

A Mirror and a Bad Place.

We are developing concepts on almost everything

This is what words are good for

Sometimes objects are coming out of this conversation

Sometimes conversation is coming out of these objects

The 1 to 10 million dollars deal

It is somewhere between a Mirror and a Bad Place

Answer "yes" both cases whatever the price is

They are the ones to fall in love with

I was completely drunk

Time didn't exist anymore

Four words Fast Efficient Wild and Risky

Art is about generosity

The amount of generosity you deliver is life

We are developing concepts on almost everything

This is what words are good for

Sometimes objects are coming out of this conversation

Sometimes conversation is coming out of these objects.

Beauty is out of control

History and architecture can meet beauty

Beauty is out of control

I can't meet beauty

Women are back in a Bad Place

Collectionner

Qu'est-ce qui t'a donné envie de collectionner de l'art ? Qu'est-ce qui a motivé la constitution de ta collection ?

Nous développons des concepts à tout

propos, c'est à ça que servent les mots.

Parfois des objets sortent de cet échange.

Parfois un échange sourd de ces objets

Quand es-tu tombé amoureux d'une œuvre d'art ? De laquelle ?

Il y a un malentendu à propos de l'amour,

l'amour est réciprocité. Regardez toujours

des deux côtés avant de traverser la rue.

Pourquoi t'es-tu exclusivement intéressé à Art & Language ?

C'est la meilleure arme contre la médiocrité.

Quelles ont été tes premiers et derniers achats en la matière ?

Un Miroir et un Sale Endroit.

Pourquoi est-il important pour toi que ta collection soit publique ?

Nous développons des concepts à tout

propos, c'est à ça que servent les mots.

Parfois des objets sortent de cet échange.

Parfois un échange sourd de ces objets.

Quelles considérations orientent tes choix ?

L'affaire de 1 à 10 millions de dollars,

répondez « oui » dans les deux cas, quel que

soit le prix.

Quelle est ton œuvre préférée ?

C'est quelque part entre un Miroir et un Sale

Endroit

Quelle importance la rencontre avec l'artiste qui a créé la pièce a-t-elle à tes yeux ?

Il y a ceux dont on tombe amoureux.

Collecting

What made you want to start collecting art?

What is the main motivation behind your collecting?

We are developing concepts on almost everything;

this is what words are good for. Sometimes

objects are coming out of this conversation.

Sometimes conversation is coming out of these

objects.

When did you fall in love with a piece of art?

What was it?

There is a misunderstanding about love; love is

reciprocity. Always look both ways before crossing

the street.

Why did you focus on collecting Art & Language movement?

It is the best weapon against mediocrity.

What were the first and the latest artworks you purchased?

A Mirror and a Bad Place.

Why is it important for you to showcase your art collection publicly?

We are developing concepts on almost everything;

this is what words are good for. Sometimes

objects are coming out of this conversation.

Sometimes conversation is coming out of these

objects.

What considerations guide you to make a purchase?

The 1 to 10 million dollars deal; answer "yes" both

cases whatever the price is.

What is your most treasured artwork?

It is somewhere between a Mirror and a Bad Place.

How important is it for you to meet the artists

who created the artwork?

They are the ones to fall in love with.

Le Monde de l'Art

Quelle a été le meilleur moment de ta relation avec l'art ?

J'étais complètement ivre,

le temps n'existait plus.

Qui t'inspire le plus, dans le Monde de l'Art ?

Quatre mots : Véloce Efficace Violent

Audacieux

Pourquoi l'art a-t-il pris cette importance dans ta vie ? Est-ce une passion, une obsession, ou les deux ?

L'art est affaire de générosité, la somme de

générosité que vous donnez, c'est la vie.

Qu'est-ce qui t'a inspiré l'idée d'ouvrir un musée ?

Nous développons des concepts à tout

propos, c'est à ça que servent les mots.

Parfois des objets sortent de cet échange.

Parfois un échange sourd de ces objets.

Pourquoi as-tu décidé d'installer le musée dans un château ? En quoi l'histoire et l'architecture du château contribuent-elles à mieux présenter les œuvres d' Art & Language?

La beauté est hors de contrôle, l'histoire et

l'architecture peuvent rencontrer la beauté.

A quel niveau t'investis-tu dans le commissariat des expoitions dans le Château ?

La Beauté est hors de contrôle, je ne peux

pas rencontrer la Beauté.

Quel est le programme des mois à venir ?

Les Femmes sont de retour dans un Sale

Endroit. ■

The Art World

What was your happiest moment being involved in art?

I was completely drunk; time didn't exist anymore.

Who inspires you the most in the art world?

Four words: Fast, Efficient, Wild, and Risky.

Why has art become important in your life? Is it a passion or an obsession or both?

Art is about generosity; the amount of generosity

you deliver is life.

What is your motivation behind opening a museum?

We are developing concepts on almost everything;

this is what words are good for. Sometimes

objects are coming out of this conversation.

Sometimes conversation is coming out of these

objects.

Why did you choose to set up the museum in a castle? How does the castle's history or architecture help to present artworks of Art & Language?

Beauty is out of control; History and architecture

can meet beauty.

How much do you involve in curating the

exhibitions in the castle?

Beauty is out of control; I can't meet beauty.

What are the upcoming programs in the next months?

Women are back in a Bad Place. ■

Une sélection des artistes que Philippe collectionne:

A selection of artists

Philippe collects:

Art & Language: Charles Harrison, Joseph Kosuth, Ian Burn, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Christine Kozlov, Mel Ramsden, Mayo Thompson, Kathryn Bigelow, Terry Atkinson, Michael Corris, Terry Smith, Philip Pilkington, David Rushton

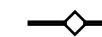
ÉCOLE D'ART & FEMINISME

CONSCIENCE - LUTTE - ACTIONS

ENTRETIEN AVEC JUDITH QUENTEL
DIRECTRICE EESAB / SITE QUIMPER



PAR SAMMY ENGRAMER



SAMMY ENGRAMER : BONJOUR JUDITH, DURANT NOTRE DERNIÈRE CONVERSATION J'AI ÉTÉ IMPRESSIONNÉ PAR LA MANIÈRE DONT TU ENGAGEAIS DES ACTIONS FÉMINISTES AU SEIN DE L'EESAB DE QUIMPER. CES ACTIONS, BIEN QUE DISCRÈTES, SONT À MES YEUX EXEMPLAIRES ET DEVRAIENT INSPIRER LES AUTRES ÉCOLES D'ART, COMME PAR AILLEURS TOUTES LES INSTITUTIONS FRANÇAISES, AINSI QUE LES ENTREPRISES QUI DÉSIRENT RENFORCER LA PARITÉ HOMME/FEMME. LA PREMIÈRE ACTION DÉCISIVE À MES YEUX EST DE FOURNIR AUX ÉTUDIANTES DES SERVIETTES HYGIÉNIQUES BIOS DURANT TOUTE L'ANNÉE SCOLAIRE. COMMENT T'EST VENUE CETTE IDÉE ? ET QUELS SONT CONCRÈTEMENT LES ENGAGEMENTS LOGISTIQUES DE L'ÉCOLE ?

Judith Quentel : Pour commencer je voudrais dire que ces questions sociétales — avec d'autres — sont largement partagées par les écoles d'art et régulièrement discutées au sein de l'Andéa (Association nationale des écoles d'art) ; qu'elles participent du projet d'établissement de l'EESAB, dont Danièle Yvergniaux, que tu connais aussi, est la directrice générale. Ensuite, bien sûr qu'en tant que citoyenne je suis particulièrement sensible aux changements de paradigmes menant à plus d'émancipation dans les écoles d'art : droits sociaux, fin du patriarcat, combat antiraciste, avenir écologique, déconstruction de la pensée coloniale... Enfin, pour revenir au choix concret de fournir des protections périodiques à la fois gratuites et écologiques, il s'agit bien de lutter ici contre une précarité que connaissent les étudiantes et qui s'ajoute à la précarité étudiante « tout court ». Ces protections sont fabriquées de surcroît non loin de l'école, nous avons découvert l'existence de cette entreprise (« Marguerite & C^{ie} ») dans la presse locale ! En termes de logistique, nous avons calculé nos besoins au prorata du nombre d'étudiantes sur une année. Le budget de la CVEC — contribution de la vie étudiante et de campus — nous permet de financer ce dispositif, il s'agit d'un budget annuel, environ 4000 €, que nous mettons au service des projets et des besoins des étudiante.s en matière de sport, de santé, de prévention, de projets culturels et écologiques — après concertation bien sûr.



S.E. : TU ME DISAIS ESSAYER D'ENCOURAGER UN CERCLE VERTUEUX CONCERNANT LES DÉCHETS. COMMENT CETTE ACTION A-T-ELLE VU LE JOUR ? EXISTE-T-IL D'AUTRES ACTIONS D'ÉCONOMIE SOLIDAIRE DANS L'ÉCOLE ?

J.Q. : Cette action a vu le jour à l'échelle de l'EESAB. Il a fallu changer des habitudes, cela s'est fait progressivement grâce aux équipes sur les sites. D'abord en appliquant des « mesurètes » comme la suppression des gobelets en plastiques et des « touillettes » de la machine à café, en imposant le tri sélectif, en encourageant les recyclages grâce à la mise en place d'un mobilier à tiroir réalisé par notre responsable d'atelier dans lequel les étudiante.s viennent déposer ou piocher, selon. Comme pour les distributeurs de protections périodiques nous avons associé les étudiante.s à la réflexion et nous encourageons toutes leurs initiatives. En terme d'économie, nous avons réduit notre production de déchets d'une tonne l'année dernière ; ce qui est considérable. Je pense que le fait d'avoir du matériel gratuit lié à la récupération est économiquement très satisfaisant pour nos étudiante.s. C'est plus difficile d'évaluer les économies réalisées par les équipes techniques lorsqu'elles recyclent les matériaux (bois, métal, terre) ; nous n'en sommes qu'au début et que le coût en parallèle de matériaux écoresponsables, est plus élevé.

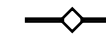
S.E. : QUELQUES DÉLÉGUÉS DU MINISTÈRE SONT INTERVENUS DANS LES ÉCOLES D'ART CONCERNANT LA SENSIBILISATION DES PROFESSEURS AUX DISCRIMINATIONS (SEXE, ÂGE, IDENTITÉ SEXUELLE, MŒURS, PATRYNOME, ETC.). COMMENT PROCÈDES-TU DE TON CÔTÉ EN TANT QUE DIRECTRICE ?

J.Q. : Danièle Yvergniaux porte ce sujet à bras le corps à l'EESAB, et c'est un axe majeur de la politique du site de Quimper. Il y a des formations obligatoires pour tous et toutes (équipes, étudiants et étudiantes), des référentes (en l'occurrence la secrétaire pédagogique et moi-même). Le sujet est systématiquement abordé dans toutes nos instances et réunions, y compris avec les étudiante.s. Notre bibliothécaire s'est emparé de la question du genre dans notre fonds et procède à un rééquilibrage des titres en faveur des femmes (17% du fonds seulement il y a un an, et nous visons les 20% pour cette année). Des dossiers, affichages et autres informations liées aux sanctions encourues sont distribués et affichés dans les locaux. Comme pour d'autres questions comme celle moins grave de la dyslexie par exemple, l'idée est que tout le monde, en particulier l'équipe pédagogique a le même niveau d'information et de formation pour pouvoir s'exprimer et agir comme victime ou comme témoin. Il faut en finir avec ces violences et ces réflexes d'un autre temps (« on ne savait pas, on n'a rien entendu... »), et mettre fin à l'inaction en commençant par nos écoles et en prenant nos responsabilités. Les choses bougent et tant mieux, il ne faut pas baisser la garde ; faire de l'attention à l'autre, de l'attention à la différence, à la singularité, ou encore à la planète, une sorte de philosophie opérante dans nos écoles.

S.E. : DIFFICILE DE NE PAS ÉVOQUER L'ACTUELLE PANDÉMIE DÉBOUCHANT SUR UNE ABLATION DE LA VIE CULTURELLE SUR TOUT LE TERRITOIRE FRANÇAIS. NOTAMMENT LORSQUE L'ON VOIT S'ENTASSER LES FOULES À PARTIR DE 17H DANS LES SUPERMARCHÉS. DE LA STUPEUR AU SENTIMENT D'INCOMPRÉHENSION, NOUS SOMMES PASSÉS À LA CERTITUDE QUE LES DÉCISIONS DU GOUVERNEMENT PARTICIPAIENT D'UN DÉNIGREMENT CATÉGORIQUE DE LA CULTURE, AVEC À SA TÊTE UN ŪBU ROI. LA SITUATION DES JEUNES, NOTAMMENT DES PRIMO-ARRIVANT.E.S À L'UNIVERSITÉ OU DANS D'AUTRES ÉTABLISSEMENTS DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR EST TRÈS INQUIÉTANTE. À CELLE DE LA VIE DANS L'ENSEIGNEMENT, L'AMPUTATION DE LA VIE SOCIALE S'AJOUTE AU DÉSASTRE D'UNE POLITIQUE BASÉE SUR L'ÉCONOMIE ET L'ÉGRENAGE DES MORTS. COMMENT PERÇOIS-TU LA SITUATION ACTUELLE ?

J.Q. : J'aime bien la formulation de ta question qui porte en soi déjà des réponses ! Bien sûr, je suis persuadée que l'ouverture des lieux culturels est non seulement moins risquée que celle des magasins mais qu'en plus, elle participe de ces espaces rares où l'on peut aujourd'hui « errer » sans avoir pour autre but que celui de satisfaire sa curiosité, son plaisir, son désir de connaissance. D'une certaine manière cette « consommation d'art et de culture » qui nous manque tant, fait écho à l'« insoumission aux sollicitations habituelles » à laquelle se réfère Debord (dans les années 60) lorsqu'il s'exprime sur la cartographie psychogéographique urbaine... Il faut dire que nos habitudes, depuis un an, consistent en un difficile « boulot-dodo » et se conjuguent à l'isolement, à des périmètres et des heures à ne pas dépasser, à la précarité sociale et psychologique. Peut-être finalement que l'activité des centres d'art est inconsciemment perçue comme étant subversive ou utopique, on peut rêver... Après, il faut reconnaître que, pandémie ou pas, même si le contexte sanitaire est terrifiant, cela fait malheureusement longtemps que la culture ne fait plus l'objet d'une vision ou d'un courage politique affirmés, au niveau national comme au niveau local. Il est évident toutefois que la question des priorités est plus que jamais reliée à celle des intérêts économiques et que malheureusement elle se teinte toujours de démagogie électoraliste. Ce n'est pas nouveau mais « le monde d'après », tel qu'il se dessine à l'aune des premières décisions de certaines municipalités fraîchement élues, est assez déprimant. Je suis triste que l'ensemble des acteurs et actrices du monde de l'art, et en premier lieu les artistes, soient aujourd'hui écartés du champ politique, je suis en colère en songeant à tous les étudiants et les étudiantes que l'on sacrifie aujourd'hui. Enfin, je suis profondément choquée par un grand nombre de mesures gouvernementales comme la baisse des APL, la réforme de l'assurance chômage, l'augmentation de l'âge de départ à la retraite, et j'en oublie... et par les stratégies de « racolage politique » : législation sur le séparatisme, projet d'interdiction de l'écriture inclusive, enquête sur l'islamo-gauchisme dans les universités... Pendant ce temps là, la jeunesse qui ne peut s'instruire — principalement dans les universités — est délaissée, le vocabulaire néo-libéral s'est enrichi : on nous parle de gestes barrières, de distanciation sociale, de conditions de travail dégradées... Pas glop. ■





« **A**U FINAL J'AURAI subi toutes les règles et conventions d'une profession dont je pensais me libérer, ou du moins dévoyer, par des réponses en constant décalage comme affirmation d'une personnalité, et témoignage d'une véritable volonté soumise à aucune force extérieure¹ ». Dominique Mathieu expliquait, dans le long et beau texte accompagnant « *Panoplie* », son ultime exposition prospective présentée à l'automne 2019 à la galerie Salle Principale à Paris, son geste de retrait, le constat d'un échec ou du moins de l'impossibilité de s'affranchir des conventions du milieu artistique, de lier la création plastique à la vie. L'abandon de toute pratique « professionnelle » semble alors un préalable au retour à une vie quotidienne partagée, réelle. Soixante ans après que l'artiste allemande Charlotte Posenenske, en prenant acte en février 1968 « *que l'art ne puisse pas contribuer à résoudre les problèmes sociaux les plus pressants*² », ait mis un terme définitif à sa carrière artistique pour se consacrer à la sociologie du travail, Dominique Mathieu quittait à son tour un monde de l'art déconnecté des réalités sociales « *à l'heure des grands bouleversements et des grandes incertitudes* ». Le 19 novembre 2019, en même temps que s'achevait « *Panoplie* », prenait fin la carrière de l'artiste. Il n'y aura plus de nouvelle pièce.

La galerie présentait à cette occasion ses dernières recherches, forcément orientées vers un ailleurs possible. Deux panoplies en tôle émaillée, « l'activiste » arborant un gilet jaune et portant un badge sur lequel est inscrit « *Vivre en travaillant ou mourir en combattant* » et « *le paysan* », portant chemise à carreaux claire et bretelles avec écrit sur son badge

¹ Dominique Mathieu, texte accompagnant son exposition personnelle « *Panoplie* » à la galerie Salle Principale, Paris, du 5 septembre au 19 novembre 2019, salleprincipale.com/wp-content/uploads/2020/06/2019_09_11_dominique_mathieu_panoplies_salle-principale_solo.pdf Consulté le 19 mars 2021.

² Charlotte Posenenske, « *Statement* », *Art international*, 12, n° 5, mai 1968.

DOMINIQUE MATHIEU, *PANOPLIE - LE PAYSAN*, 2019. TÔLE ÉMAILLÉE, MDF TEINTÉ NOIR, CROCHET EN ALUMINIUM, CUIR, VIS PITON BADGE (CONVIVIALE EST LA SOCIÉTÉ OÙ L'HOMME CONTRÔLE L'OUTIL), 155 X 40,5 CM. VUE DE L'EXPOSITION DOMINIQUE MATHIEU « *PANOPLIES* », SALLE PRINCIPALE, PARIS DU 05 SEPTEMBRE AU 09 NOVEMBRE 2019. COURTESY SALLE PRINCIPALE, PARIS PHOTO: SALLE PRINCIPALE

FACE À L'URGENCE SOCIALE ET ÉCOLOGIQUE, L'ARTISTE ET DESIGNER DOMINIQUE MATHIEU METTAIT UN TERME À SA CARRIÈRE À LA FIN DE L'ANNÉE 2019. IL S'ÉTAIT DÉJÀ DÉTOURNÉ DU MONDE DU DESIGN ET DE SES FAUX-SEMBLANTS, PRÉFÉRANT L'ENGAGEMENT À LA REPRÉSENTATION. DEUX EXPOSITIONS ÉTAIENT ALORS VENUES CLÔTURER VINGT-CINQ ANS D'UNE CARRIÈRE QUI S'EST JOUÉE EN TROIS ACTES ET UN ÉPILOGUE.

« conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil », composent deux autoportraits robustes, l'émail étant inusable. Juste à côté, un t-shirt blanc arborant la très efficace inscription « FINIR » exécutée en majuscule au stylo bille, et une pelle à pain en bois sur laquelle on peut lire « TEMPORI SERVIRE » : le temps de servir. Un grand miroir posé au sol sur lequel sont inscrites au marqueur les mentions HAUT / BAS, référence explicite au transport des biens et marchandises, rappelle ce que l'économie libérale fait aux humains. Le miroir est renversé, à l'envers du monde. Pas de mention « FRAGILE » ici, la rentabilité ne se soucie guère du vague à l'âme. Enfin, une sculpture réalisée à l'aide

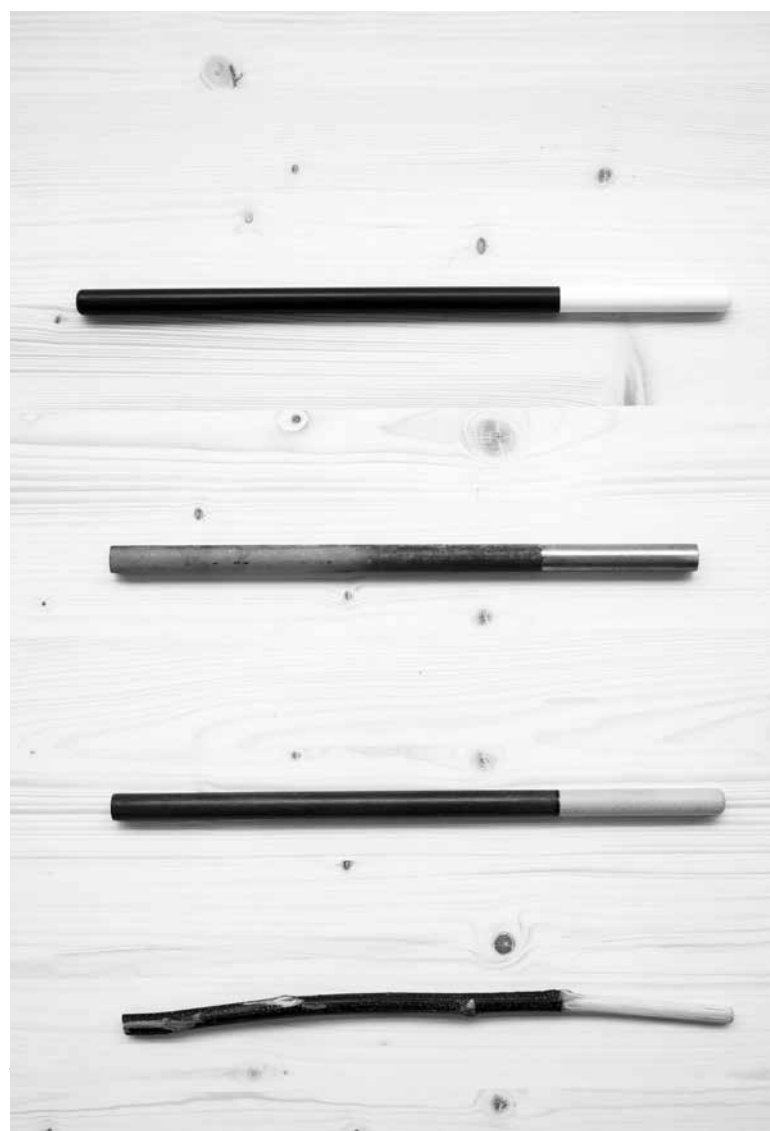
d'une imprimante 3D prend la forme d'une statuette habillée d'une longue cape noire, coiffée d'un béret et tenant un bâton. Deux foulards épinglés au mur, intitulés « *Faire le mur* » et « *Tempori servire* » à nouveau, renversent ici l'idée de l'image qui reste un support d'objet, pour devenir un moyen de diffusion, de résistance. La figure du berger, qui ferme autant qu'elle ouvre l'exposition, la plaçant dans une boucle, témoigne du besoin de se poser. Presque simultanément, à plus de 650 kilomètres de là, l'artiste présentait « *Risposte* », second volet d'une proposition faite à l'invitation du centre d'art toulousain BBB qui fêtait alors ses vingt-cinq ans³. Couvrant le second semestre 2019, cette deuxième partie répondait à la première « *Actes* », par le passage à l'acte de son arrêt d'activité annoncée.

Le choix est radical et généreux. L'artiste ne présente aucune œuvre, seulement un diaporama de mille images ainsi que quelques textes et articles de presse, laissant aux autres l'usage des salles d'exposition qu'il envisage comme un espace public d'expression politique, un lieu de rencontres citoyennes où se prépare les luttes à venir. L'affiche de l'exposition est une invitation à l'action : « *citoyens et collectifs engagés, venez donner forme à vos luttes !* » avec un sous-titre annonçant clairement l'intention des ateliers de pratique : « *Se réunir, inventer des slogans, fabriquer des pancartes, s'organiser et manifester* ». L'époque est aux Gilets Jaunes et à la réforme des retraites, pas encore au coronavirus. Outils et matières premières sont mis à disposition, tout comme son savoir-faire de designer. Dominique Mathieu offre à toutes et tous l'espace dévolu à son exposition, le transforme en atelier créatif contestataire, une façon de laisser sa place correspondant à sa recherche de nouvelles stratégies de lutte. Il expliquait déjà son choix début février 2019, lors de l'inauguration de « *Actes* », le premier

³ Guillaume Lasserre, « *A Toulouse, les lendemains désirables d'un centre d'art* », *Le club de Mediapart / Un certain regard sur la culture*, 29 mars 2019, blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/230319/toulouse-les-lendemains-desirables-dun-centre-dart

DOMINIQUE MATHIEU

EN TROIS « ACTES » ET UN GESTE RADICAL



volet de la manifestation toulousaine, de la façon suivante : « *Mon travail est dicté par l'ambiance générale. Aujourd'hui le contexte est tel que j'ai envie de faire autrement et ailleurs, être beaucoup plus dans le concret, s'échapper du contexte de l'art*⁴ ». Le décrochage des œuvres qui y étaient présentées se voulait un geste fort, leurs traces furent volontairement laissées visibles. Troués, abîmés, malmenés, les murs en ont gardé les stigmates tout le temps de « *Riposte* ». En 2000, Dominique Mathieu fut l'un des premiers designers à être nommé pensionnaire de la Villa Médicis, l'Académie de France à Rome. Il a tout juste trente ans. De son propre aveu, il n'en fera pas grande chose, happé par la découverte d'un mode de vie, l'Italie. Il développe des œuvres investies tant politiquement, que socialement et écologiquement. Il est engagé dans la décroissance depuis 2003 et mène une réflexion intègre et radicale, nourrie d'écologie politique. Donner la parole aux autres est un acte fondamental pour Dominique Mathieu. En 2008, il imagine « *Bistanclaque* », mobilier pour un grand espace, intégrant à la fois l'usage d'une table et d'un bureau, l'échange et le partage, l'individuel et le collectif. Le titre, onomatopée du parler lyonnais, désigne le métier à tisser des ouvriers canuts, ceux-là mêmes qui seront à l'origine de l'une des plus importantes révoltes sociales du début de l'ère industrielle. Dominique Mathieu est natif de la Croix-Rousse. Fils de l'un des derniers canuts, il porte en lui cet héritage. En 2014, il remporte le concours du 1% du Plan, la nouvelle salle de spectacle de Ris-Orangis, dans l'Essonne, en banlieue parisienne, en dessinant une petite scène en plein air destinée à tous, une invitation à venir jouer librement.

L'engagement politique des artistes, qui plus est des plasticiens, a toujours été compliqué en France. Sans doute que l'espoir né avec Mai 68 a été à la hauteur de la déception de la décennie suivante. La dissolution de la coopérative des Malassis⁵ en 1977, qui revendiquaient une peinture politique pour « changer la vie », marque la fin des utopies. Le désenchantement qui suit, combiné à l'isolement d'une pratique solitaire, semble avoir longtemps tenu les plasticiens hors de la réalité de la rue. En 2016, l'ancien président du réseau Banlieues d'Europe, Jean Hurstel, faisait le constat suivant quant à l'engagement des artistes contre le

4 Ibid.

5 Voir à ce propos, Vincent Chambarlhac, Amélie Lavin, Bertrand Tillier (dir.), *Les Malassis : une coopérative de peintres toxiques (1968 - 1981)*, Montreuil, L'Échappée, 2014, 191 pp.

DOMINIQUE MATHIEU, *PANOPLIE - L'ACTIVISTE*, 2019. CROCHET PORTE MANTEAU, TUBE ACIER GALVANISÉ, TÔLE ÉMAILLÉE, BADGE (VIVRE EN TRAVAILLANT, MOURIR EN COMBATTANT), BOIS CONTREPLAQUÉ PEUPLIER, VIS PITON, 155 X 40,5 CM. VUE DE L'EXPOSITION DOMINIQUE MATHIEU « PANOPLIES », SALLE PRINCIPALE, PARIS DU 05 SEPTEMBRE AU 09 NOVEMBRE 2019. COURTESY SALLE PRINCIPALE, PARIS PHOTO: SALLE PRINCIPALE

DOMINIQUE MATHIEU, *HOPE*, 2008-2018. ENSEMBLE DE QUATRE BAGUETTES MAGIQUES. VUE DE L'EXPOSITION « L'USAGE DES RICHESSES », SALLE PRINCIPALE, PARIS DU 24 JANVIER AU 20 MARS 2021. COURTESY SALLE PRINCIPALE, PARIS PHOTO: SALLE PRINCIPALE

racisme : « *Il y a énormément de projets théâtraux qui ont adopté ces démarches. De l'expression orale des gens jusqu'à l'expression théâtrale, il y a une continuité. Il y a également beaucoup de projets de vidéo qui apparaît comme une autre discipline privilégiée pour favoriser cette implication des publics, comme la littérature des banlieues. Peut-être la moins présente des disciplines serait les arts plastiques*⁶ ». Il faut bien constater que le milieu des arts visuels français n'a jamais été très politisé. Antoine Idier évoque dans son ouvrage « *Pureté et impureté de l'art. Michel Journiac et le sida*⁷ », le silence des artistes français et du champ des arts plastiques face à l'épidémie du sida au début des années 1990 en France. L'auteur confiait au site d'informations LGBT+ Komitid qui l'interrogeait sur son choix de consacrer un essai à Michel Journiac : « *Je suis frappé par l'extrême dépolitisation de la production artistique contemporaine en France*⁸ ». Il faut sans doute rappeler qu'en 2019 très peu d'artistes étaient mobilisés. L'exemple de Lydie Jean-Dit-Pannel et de ses Capucines, présentes chaque samedi sans exception auprès des gilets jaunes, paraît sans équivalent⁹. Julien Crépieux prend, comme Dominique Mathieu, la décision de quitter le milieu artistique. Dans sa « *lettre ouverte au monde de l'art*¹⁰ », il ne mâche pas ses mots : « *Leur complète désertion du mouvement actuel des gilets jaunes ne fait que renforcer le profond mépris que j'éprouve à leur endroit* ». Le milieu de l'art contemporain en France est si frileux en matière de revendication politique qu'il semble ignorer le collectif. Absent des luttes des années sida à quelques rares exceptions près – Michel Journiac, Yann Beauvais ou encore le galeriste Yvon Lambert qui chaque année organisait une vente aux enchères au profit des malades –, le monde de l'art contemporain aura attendu plusieurs longs mois avant de se manifester, une partie minoritaire, pour la plupart des étudiants en écoles d'art et des jeunes artistes, prenant enfin la rue en décembre 2019 aux côtés de gilets jaunes à la veille de l'appel national contre la réforme des retraites, sous la bannière de l'inter collectif « ART EN GREVE », aboutissant même quelques mois plus tard à la création du Syndicat des Travailleurs Artistes-Auteurs (STAA).

« *Les gens ont tellement peur de rater leur carrière*¹¹ » analyse Dominique Mathieu, citant en exemple « The Play », ce groupe

6 Marie Poinso, « L'engagement des artistes contre le racisme en France », *Hommes & migrations* [En ligne], 1313 | 2016, mis en ligne le 17 juin 2016, consulté le 30 juin 2020. URL : journals.openedition.org/hommesmigrations/3592

7 Antoine Idier, *Pureté et impureté de l'art : Michel Journiac et le sida*, Rennes, Sombres torrents, 2019, 65 pp.

8 Christophe Martet, « 3 questions à Antoine Idier », Komitid, 3 mars 2020, komitid.fr/2020/03/03/3-questions-a-antoine-idier-je-suis-frappe-par-lextrême-depolitisation-de-la-production-artistique-contemporaine-en-france/ Consulté le 12 mars 2021.

9 Guillaume Lasserre, « Continuez à parler d'art ça vous réussit mieux », *Le club de Mediapart / Un certain regard sur la culture*, 1^{er} juillet 2020, blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/250620/continuez-parler-dart-ca-vous-reussit-mieux

10 Julien Crépieux, « Lettre ouverte au monde de l'art », *Lundi matin*, 9 avril 2019, lundi.am/Lettre-ouverte-au-monde-de-l-art Consulté le 17 mars 2021.

11 Cette citation de Dominique Mathieu et les suivantes proviennent d'un entretien téléphonique mené le 23 mars 2021.

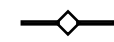
d'artistes japonais qui, en cinquante ans, n'a quasiment pas vendu une œuvre. Aujourd'hui, la transition qu'il a engagée est perturbée par une situation internationale rythmée par la pandémie de coronavirus. Si le temps suspend les actions, la réflexion progresse. Nous sommes rentrés dans le temps de la catastrophe. Le virus n'est que le premier domino qui fera tomber les autres un à un. Pourtant, il cite l'universitaire Jérôme Baschet qui, dans son dernier ouvrage¹² qui vient de paraître, préfère la notion de basculement à celle d'effondrement. Historien, celui-ci enseigne à l'EHESS mais aussi à l'Université autonome du Chiapas au Mexique, un éloignement qui favorise d'autant mieux l'analyse de notre société d'après Dominique Mathieu pour qui : « *Prendre le maquis n'est pas forcément disparaître ou s'isoler* ». L'époque est tellement improbable que tout pour lui devient possible.

Lorsqu'on l'interroge sur une éventuelle production depuis son retrait de la scène artistique, il répond : « Les seules choses que j'ai faites sont en collectif, avec les étudiants la plupart du temps ». Enseignant à la faculté d'arts plastiques de l'université de Paris 8 – Saint-Denis depuis 2018, il essaie tant bien que mal de monter des ateliers au temps du covid. La pratique, le faire, ne s'appréhende pas à distance. Quand il le peut, il donne ses cours à la Station, lieu consacré aux scènes artistiques émergentes installé sur ce qui reste d'une ancienne gare à charbon désaffectée, à la porte d'Aubervilliers, pour son volume, pour la positivité qui s'en dégage. « *J'ai passé toute une vie à vivre dans un temps illimité et je me rends compte maintenant que cette vie n'est pas sans limite* » confie-t-il lorsqu'on l'interroge sur son retrait du milieu artistique. Cette révélation lui ouvre le champ des possibles, la liberté. « *Ce qui va se passer, je n'en sais rien* » dit-il avouant se laisser porter par les événements. On voit mal comment, aujourd'hui, il pourrait en être autrement.

Lors de l'exposition « *Panoplie* » était encore exposée une feuille à petits carreaux disposée horizontalement et transposée sur de la tôle émaillée, listant un ensemble d'occupations possibles, d'apiculteur à zadiste, en passant par colporteur, fabricant de girouettes ou de mouchoirs, magicien ou encore résistant, saltimbanque, troubadour... Dans « *L'usage des richesses* », l'exposition collective qui vient de s'achever à la galerie Salle Principale, étaient présentées quatre baguettes magiques. Réalisées entre 2008 et 2018, elles montrent l'évolution de la pensée de Dominique Mathieu au cours de ces dix années. La première fut produite en Corian, matériau composite haut de gamme, pour FR66, enseigne dédiée à l'habitat contemporain. Elle était inspirée d'un dessin de 2004 réalisé pour le centre d'art contemporain de Brétigny. La dernière est taillée par l'artiste lui-même à l'aide d'un simple couteau dans une branche d'arbre. Synthèse absolu de ce que peut être l'objet fonctionnel, ces baguettes magiques sont réunies en une série au titre évocateur : « *Hope* ». L'objet ne fonctionne qu'avec une part de rêve. Dominique Mathieu s'est radicalisé en vieillissant, et ça lui va plutôt bien. ■

12 Jérôme Baschet, *Basculements. Mondes émergents, possibles désirables*, Le Découverte, 2021, 256 pp.

PAR FRED GUZDA



À moins que l'on doive considérer l'art comme « un cri répété par mille sentinelles / un ordre renvoyé par mille porte-voix / un phare allumé sur mille citadelles » tel qu'il le fut jadis¹, ceux-ci ont un nom : ce n'est pas l'artiste, mais le citoyen.

¹ Charles BAUDELAIRE, « Les Phares », in *Les Fleurs du mal*, éd. Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857, p. 25.

Au dernier semestre de l'année 2020 (du 29 juillet au 4 janvier), le Centre Pompidou a présenté l'exposition *Global(e) Resistance*, dont les commissaires résument eux-mêmes ainsi les enjeux : « L'exposition "Global(e) Resistance" dévoile les œuvres de plus d'une soixantaine d'artistes réunies au cours de la dernière décennie, (...) issus des "Suds" (Afrique, Moyen-Orient, Asie, Amérique latine) et se donne pour ambition d'examiner les stratégies contemporaines de résistance. Elle formule notamment des interrogations théoriques qui vont de l'articulation de l'esthétique et du politique au rapport même du musée au politique, au sein des mondes de l'art »¹.

Personne, aujourd'hui, ne contestera le fait que les pratiques artistiques contemporaines sont engagées dans un dialogue avec le monde qui les entoure et dans lequel elles viennent s'inscrire. Qu'elles le revendiquent elles-mêmes ou qu'on les interroge selon cette perspective, les œuvres font partie d'une histoire qui n'est plus celle d'un art autonome mais d'une culture globale traversé par les champs sociaux, politiques, anthropologiques, sur lesquels elles sont susceptibles d'adopter et de suggérer une position critique.

Mais ces nouveaux territoires de l'art en transforment-ils profondément la nature ? Comment l'art les intègre-t-il, ou s'intègre-t-il à eux ? Comment penser « l'articulation de l'esthétique [au] politique » (pour autant que l'art puisse être sans réserve associé à la première, ou à un savant mélange des deux mais, curieusement, jamais exclusivement au second) ? Autrement dit, comment la question du politique se

¹ *Global(e) Resistance* (cat. d'exp.), p. 14, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2020.



L'ARTISTE

LE BOULANGER & LE POLITIQUE

Table ronde « Art et Politique », 4 - 11 février 1945

modérée par André Malraux (à droite) avec la participation de Pablo Picasso (à gauche) et Marcel Duchamp (au centre)

pose-t-elle à l'artiste, par rapport à l'activiste militant ou au boulanger ? En quoi et pourquoi devrait-elle (ou non) se poser différemment ? La « repolitisation de l'art », saluée par les organisateurs de l'exposition, est censée correspondre à « l'engagement renouvelé d'artistes dans leurs pratiques » et pouvoir être comprise comme une « stratégie de résistance »². Mais que signifient ces expressions ? Les derniers tableaux de Baselitz, « marqués par des changements dans [sa] manière de travailler »³, sont-ils concernés par l'engagement renouvelé d'un artiste dans sa pratique ? La poursuite de sa carrière, après son expulsion des Beaux-Arts de Berlin-Est pour « immaturité sociopolitique », peut-elle être considérée comme une stratégie de résistance ? À l'évidence, c'est d'autre chose qu'il s'agit. Les stratégies de résistance dont il est question ici se déploient « depuis des œuvres impliquées dans un tissu social, parfois participatives, engagées dans des luttes à teneur sociopolitique, jusqu'à des œuvres plus autonomes et plurivoques qui témoignent indirectement des temps présents, en passant par celles qui ouvrent la voie vers l'art comme alternative *per se*. »⁴ Le moins qu'on puisse dire, c'est que le spectre est large. À tel point qu'on pourrait presque intégrer dans les deux dernières catégories l'ensemble des œuvres et des artistes qu'on hésiterait à ranger dans les premières. En outre, certains présumés sur la nature même de ces engagements paraissent si évidents qu'ils n'ont même pas besoin d'être précisés. Ils le devraient pourtant : Arno Breker ou Leni Riefenstahl ne sont-ils pas deux exemples éminents d'artistes « engagés dans des luttes à teneur sociopolitique » ? Mais il faut être juste : une liste récapitulative des motifs politiques considérés comme déterminants ouvre, de fait, l'article de Christine Macel. Il s'agit des « problématiques [qui] découlent de l'histoire des temps récents marqués par la montée des peurs globales, qu'elles soient liées à des guerres, aux nouvelles formes de conflits commerciaux et cybertechnologiques ou encore à des catastrophes écologiques. Lutttes politiques, rejet des totalitarismes et des nationalismes, critique du capitalisme néolibéral, défense des droits de l'homme et de la femme, luttes postcoloniales et décoloniales, luttes antiracistes, luttes féministes et LGBT+, crise climatique et crise migratoire, en constituent quelques-unes »⁵. La question que (me) pose un tel inventaire est la suivante : en quoi ces problématiques sont-elles spécifiquement artistiques ? En quoi concernent-elles au premier chef l'engagement d'un artiste dans sa pratique ? Réponse : en rien. Précisons : en rien de plus qu'elles ne devraient concerner celui ou celle que ces questions, ces luttes, ces critiques et ces engagements requièrent ou mobilisent.

La tendance idéologique qui affirme que « la voix et la responsabilité de l'artiste sont plus cruciales que jamais dans un monde de chocs et de

conflits »⁶ présuppose que l'artiste devrait être un modèle d'engagement, un paradigme de conscience politique, et l'institue implicitement comme citoyen de référence. C'est lui accorder, me semble-t-il, un *leadership* de principe que rien ne justifie vraiment sinon, peut-être, l'aura plus ou moins prophétique qu'il hérite d'une histoire⁷, d'ailleurs essentiellement occidentale, que le discours critique contemporain (celui des artistes compris) cherche précisément à dépasser. L'idolâtrie, quand bien même elle célèbre des « formes vénérables », reste une idolâtrie, valorisée par « le système de l'art établi »⁸. Les avant-gardes artistiques ne coïncident pas nécessairement avec les avant-gardes politiques, ni l'inverse. C'est faire bien peu de cas, en outre, de toute autre catégorie ou classe sociale, et de la voix ou de la responsabilité que chacun, quelle que soit sa position, est en droit ou en devoir, c'est-à-dire en mesure, au même titre que l'artiste, de faire valoir. Pour quelle raison la voix⁹ du boulanger (par exemple, mais ça marche aussi avec un charcutier) aurait-elle, en l'occurrence, un autre sens, une autre valeur ? On peut aussi poser la question à l'envers : pourquoi l'engagement (ou le non-engagement tout aussi bien, d'ailleurs) politique d'un artiste l'engagerait seulement *en tant qu'artiste* et non pas d'abord, et plus largement, en tant que citoyen, acteur social parmi d'autres, sans prérogative de légitimité ? Le concept d'art « micropolitique » proposé par Paul Ardenne suggère peut-être une réponse qui, en destituant de son éminence supposée le rôle politique de l'activité artistique, l'envisage à la mesure de ses moyens et dans la limite de son champ d'action. Ce concept apparaît à l'occasion de l'exposition *Micropolitiques* (dont Christine Macel est co-commissaire) au Magasin, à Grenoble (5 février - 30 avril 2000). Emprunté à Deleuze et Guattari, l'adjectif renvoie à des « formes d'art dont l'approche, avant toute autre, privilégie micro-agencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives allégés du souci de faire valoir slogans, utopies ou incitations à un engagement ciblé » et à « des propositions plastiques dont l'esthétique offre à la fois, d'une part de véritables "lignes de fuite", d'autre part la possibilité d'un regard original sur nos rythmes et nos modes de vie, le plus souvent sur un mode privilégiant la proximité et l'attention à la vie courante »¹⁰.

6 Christine MACEL, *art. cit.*, p. 24, qui ajoute que « ce rôle, il peut le tenir en pensant son œuvre comme acte de résistance, comme une alternative *per se*, en étant juste "debout" ou bien en "marchant avec" ».

7 Associée souvent à l'avènement du Romantisme, mais en réalité directement issue de la Renaissance et de leur acception commune du sujet créateur (voir par exemple sur ces questions Alain DE LIBERA, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 2015, Erwin PANOFSKY, « Un essai de synopsis historique », in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. fr. M. & B. Teyssèdre, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1969, Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1993).

8 Comme « le mythe, complaisamment entretenu par-delà sa mort, de Joseph Beuys comme "sculpteur du social" ; le sacre d'un Hans Haacke et de ses dénonciations de type enfouissement de portes ouvertes ; les divers "monuments" qu'un Jochen Gerz parsème ça et là sous le regard bienveillant des institutions et grâce à leur soutien matériel », Paul ARDENNE, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, La lettre volée, coll. Essais, 1999, Bruxelles, p. 222.

9 La polysémie (orale ou électorale) du mot est ici évidemment bienvenue : seule leur indistinction de principe est susceptible de les réunir, quelles que soient leurs revendications corporatistes.

10 Paul ARDENNE, Conférence *Micropolitiques*, 2000 [http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf]. Cf. également Paul ARDENNE, *L'art dans son moment politique...*, op. cit.,

J'avoue pourtant être plus sensible à certaines remarques plus anciennes et largement plus problématiques du même auteur sur la question. Comme, entre autres, celle-ci :

« Pour l'essentiel, peu d'artistes choisissent actuellement de soumettre leur art au tout-politique. *On préfère rester dans son camp*. [...] Phénomène classique qui guette toute minorité : l'art étant le bien réservé d'une chapelle, la critique s'exercera en priorité au sein de la chapelle. Car hors de cette structure microsociale, n'en doutons pas, une telle critique pourrait bien s'avérer inopérante, voire même futile. »¹¹

Le mot qui fâche ici est bien entendu celui de *minorité*. Non pas en tant qu'elle constate, par ce biais, le défaut de droits ou de reconnaissance (sociale, politique, économique, culturelle, etc...) dont ses membres sont victimes, mais qu'elle n'y répond que par l'affirmation d'elle-même, quand bien même la teneur de cette réponse se veut universelle, et qu'elle s'arroge cette revendication au nom de son identité¹² en suivant, volontairement ou non, la logique d'une prise de pouvoir. Que la minorité soit un problème n'implique pas qu'elle soit une solution. J'aimerais conclure avec une anecdote. Elle concerne *Homeless Vehicle*, dont le projet naît en 1988. *Homeless Vehicle* est une sorte d'unité d'habitation mobile, que Krzysztof Wodiczko a conçu et réalisé pour pouvoir regrouper, en un minimum d'espace, un maximum de fonctions destinées à subvenir aux besoins élémentaires des sans-abris de New York :

« Le véhicule que nous proposons de mettre au point est destiné à combler partiellement une brèche dangereuse, le besoin urgent qu'ont ces personnes de trouver un abri. Il se voudrait utile au nombre important de gens qui, dans un avenir prévisible, continueront à être obligés de mener une existence nomade dans le milieu urbain. »¹³

Cette œuvre n'a de sens qu'en tant qu'elle est vouée à un usage social (venir

p. 281 : « Identifier la, le politique. Il ne peut s'agir dès lors de rêver un monde. L'habiter, de préférence. L'*arkhein* classique, à l'âge des "micropolitiques", enfin, s'est modifié. Il ne désigne plus le droit de "marcher devant" mais, au plus loin des pulsions au commandement, le fait de "marcher avec". » Mais dans quelle mesure l'art micropolitique, dans son injonction à « ne plus forcément marcher "devant" » mais « marcher "avec" », ne peut-il pas, lui aussi, être considéré comme l'incarnation d'un slogan ? Voir à cet égard le stimulant article de Jean-Philippe Uzel, « L'art "micropolitique" est-il politique ? » [https://esse.ca/fr/dossier-lart-micropolitique-est-il-politique], notamment : « Mais que signifie exactement ce concept ? N'est-il pas finalement une contradiction dans les termes puisque le politique renvoie étymologiquement à la *polis*, c'est-à-dire à ce qui est commun à l'ensemble des citoyens ? [...] On est en droit de douter que les "micro-agencements" des artistes présentés dans l'exposition *Micropolitiques* de Grenoble renouaient, comme l'affirmait Ardenne, avec le sens premier du politique — contrairement, selon lui, aux avant-gardes qui par définition marchaient « devant » et entretenaient une conception de la politique qui s'apparentait plus à celle du commandement (*arkhein*). Il semble évident qu'il y a chez Ardenne une certaine nostalgie pour l'art subversif des années 1970. D'ailleurs, l'exposition *Micropolitiques* accordait une large place à des artistes des "néo-avant-gardes" qui se sont engagés dans la sphère politique sur le mode de l'*arkhein*, à l'instar de Daniel Buren, Michelangelo Pistoletto ou Gordon Matta-Clark. » Uzel ajoute : « il nous semble que les pratiques "micropolitiques", loin de réactiver à un niveau local une forme d'engagement civique, assument [...] le désenchantement et le désarroi du citoyen contemporain. En rejoignant à l'échelle micro-locale la participation du spectateur-citoyen, les artistes "relationnels" soulignent que le politique a disparu. Le "micropolitique" ne serait donc pas une continuation du politique à l'ère postmoderne, mais marquerait, en creux, la fin même du politique. C'est peut-être la seule façon, aujourd'hui, de témoigner de la citoyenneté. » (*ibid.*).

11 *Ibid.*, p. 49 (Ardenne souligne).

12 « Le drapeau porte à sa base une grosse excroissance que l'on appelle le porte-drapeau » rappelait utilement Alfred Jarry...

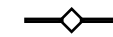
13 Krzysztof WODICZKO, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Ensbca, coll. Écrits d'artistes, Paris, 1995, pp. 172-173.

en aide aux SDF), critique (faire ostensiblement état de leur situation dans l'espace public et urbain) et politique (alerter l'opinion publique ou stigmatiser l'institution municipale défailante), et son objectif dépasse largement sa seule existence ou sa seule présentation. Pour l'artiste polonais et pour son travail en général, « Il s'agit plutôt d'une stratégie de remise en question des structures urbaines et des moyens qui conditionnent notre perception quotidienne du monde : un engagement qui, par le biais d'interruptions, d'infiltrations et d'appropriations esthétique-critiques, remet en question le fonctionnement symbolique, psychopolitique et économique de la ville. »¹⁴ Pourtant, cet objet s'inscrit bel et bien dans le parcours artistique d'un artiste, c'est au nom et à partir de ces deux évidences qu'il est envisagé, compris et évalué, et c'est, enfin, à l'artiste et à son parcours qu'il est rapporté. Le champ dans lequel le travail de Wodiczko se développe est sans conteste plus large que celui d'une expérience esthétique au sens commun, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit, de bout en bout, dans le contexte d'une problématique artistique. Ses « textes, propos et documents » sont publiés dans la collection « Écrits d'artistes » et non dans la Revue du MAUSS. Ses *Homeless Vehicle* intègrent des collections et sont exposés dans les mêmes lieux et conditions que les œuvres dont l'horizon n'est (apparemment) ni social, critique, ou politique. En 1995 eut lieu à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, à Paris, une exposition à l'entrée de laquelle un *Homeless Vehicle* était présenté (sur un socle). Au même moment et non loin de là, l'association Droit au Logement militait, au pied de l'un d'entre eux, pour la réquisition des immeubles administratifs inoccupés et leur mise à disposition, pour l'hiver, des familles ou des individus sans domicile. Étudiant de l'école et membre de l'équipe technique d'accrochage à cette époque, j'avais jugé bon, en compagnie d'un camarade, d'aller distribuer aux militants de DAL plusieurs invitations pour le vernissage de l'exposition. C'était, je le confesse, malicieux et provocateur : nous aurions aimé ce soir-là voir débarquer les militants et les SDF au vernissage. Mais c'était surtout insensé, et inutile : les deux publics ne se sont pas rencontrés ce soir-là. Les membres de Droit au Logement avaient d'autres impératifs. Krzysztof Wodiczko, et Jack Lang à ses côtés, sans doute également¹⁵. Que tel ou tel artiste, appuyé par tel ou tel (discours) critique, nourrisse son travail de ces thématiques, c'est son droit. Plus : que ces dernières lui confèrent son sens et sa raison d'être mérite un minimum de respect et d'attention. Mais que cette affaire personnelle, même assortie de sa vocation publique (les expositions, les résidences dans les « territoires », les opérations de médiation, la politique culturelle), puisse devenir l'emblème ou le modèle d'un processus démocratique est une autre histoire. ■

14 *Ibid.*, p.8

15 Le 6 mai 2020, à l'initiative de Juliette Binoche et d'Aurélien Barrau, *le Monde* publiait la tribune « Non à un retour à la normale », dans laquelle on pouvait lire : « Le consumérisme nous a conduit à nier la vie en elle-même : celle des végétaux, celle des animaux et celle d'un grand nombre d'humains. [...] La transformation radicale qui s'impose — à tous les niveaux — exige audace et courage. Elle n'aura pas lieu sans un engagement massif et déterminé » [https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/05/06/non-a-un-retour-a-la-normale-de-robert-de-niro-a-juliette-binoche-de-joaquin-phenix-a-angele-l-appel-de-200-artistes-et-scientifiques_6038775_3232.html]. « Qui rappellera ces constats à Isabelle Adjani, Monica Bellucci ou Guillaume Canet la prochaine fois qu'ils tourneront une publicité pour l'Oréal, Christian Dior ou Caprice des Dieux ? » et « Qui se souvient qu'il y a deux ans Binoche et Barrau avaient déjà mobilisé le gratin international avec un manifeste "pour sauver la planète" ? », Benoît BRÉVILLE, « Pétitionnaires de tous les pays... », *Le Monde diplomatique*, août 2020, p. 28.

PAR LAURE JAUMOILLÉ



DAVID CASINI

RITRATTO DI UOMO CON CAMINETTO¹

¹ « Portrait d'homme avec cheminée »



DANS TOUTE LEUR délicatesse, les œuvres de David Casini sont imprégnées d'un imaginaire issu de la Renaissance italienne. Pourtant, il m'a semblé pertinent d'introduire sa première exposition personnelle à la galerie Cetraro par un poète français de la même période : Maurice Scève. Ce dernier nous parle d'un amour impossible, celui de Délie, « Objet de plus haute vertu ». L'exposition de David Casini pourrait s'apparenter à un poème dédié à cet « obscur objet du désir »² au travers de simples élans du regard. Pour écrire sur la pratique de David Casini, il faudrait épouser la même finesse poétique qui émane de ses

œuvres ; ou encore la traduire en un sonnet. L'espace de la galerie Cetraro est parsemée de micro-compositions aériennes tantôt suspendues au plafond ou disposées sur les murs. On observe que ces compositions accrochées aux murs oscillent entre sculpture et peinture de par leur profondeur. C'est ainsi que l'artiste investit l'espace de la galerie au travers de ces œuvres équivoques et de trois mobiles : l'un suspendu au plafond et les deux autres détachées du mur pour se déployer de manière tridimensionnelle. Les œuvres de David Casini sont toutes constituées de fines tiges de laiton servant de supports pour des éléments composites d'une grande finesse.

² *Cet obscur objet du désir*, par Luis Buñuel, sorti en 1977.

DAVID CASINI, *NATURA MORTA I*, 2019
IMPRESSION DIGITALE SUR VERRE
DIGITAL PRINT ON GLASS
35 X 28 X 0,2 CM. UNIQUE
COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE VALERIA CETRARO



DAVID CASINI, CASTIGLION UBERTINI, 2018
LAITON, VERRE, BOIS, RÉSINE, IMPRESSION UV / BRASS,
GLASS, INLAID WOOD, RESIN, UV PRINTING
25,5 X 20,5 X 20,5 CM. UNIQUE
COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE VALERIA CETRARO

Le mobile intitulé *Le sorelle*³ (2020) est suspendu à une cuvette elle-même fixée au mur en hauteur. De fines tiges de laiton forment le support d'une composition minimaliste. L'œuvre évoque de manière symbolique le peintre Giorgio Morandi et ses deux sœurs⁴. On y observe une feuille de film acétate de couleur jaune, sur laquelle est collée une image abstraite. Plus en hauteur, un cadre en laiton accueille l'image de deux lits, ces derniers feraient référence aux lits des deux sœurs de Morandi. Enfin, trois éléments aux formes incertaines sont accrochés aux tiges de laiton, tandis qu'on observe à leurs côtés une cerise et une poire confites. Certaines de ses œuvres font directement référence à des peintures de la Renaissance italienne. Ainsi, *Ritratto di giovane con libro*⁵ (2020), fait écho à l'œuvre éponyme qui aurait été réalisée d'après Lorenzo Lotto en 1526⁶ à Milan. On y retrouve le motif du vêtement du jeune homme dans la peinture de Lotto. Le rectangle de velours fait écho à l'arrière-fond de la peinture, tandis que des tiges de laiton servent à suspendre un élément en résine et un fruit confi. David Casini expose en outre une œuvre inspirée par

3 Les sœurs

4 Avec lesquelles Morandi a passé toute sa vie.

5 Portrait de jeune homme avec un livre

6 Œuvre d'après Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con libro*, 1526
Conservée à la Pinacoteca del Castello Sforzesco,

la *Madonna Casini* de Masaccio (1426-1427). Une chute de papier de velours d'un bleu profond est suspendue en l'air, faisant écho à la parure de la vierge sur la peinture de Masaccio. L'une des tiges de laiton qui soutiennent l'ensemble permet l'accrochage d'une baguette rouge au bout de laquelle on observe une cerise confite accrochée par une broche sophistiquée. Une feuille rectangulaire de couleur jaune fait écho au fond doré qui environne la vierge. La baguette rouge et la cerise confite font référence à une autre partie de la tenue de la Madone. Enfin, une main en résine elle aussi suspendue, adopte l'exacte posture de la vierge.

Par ailleurs, l'artiste présente une série d'œuvres réalisées lors du confinement⁷. A l'intérieur de cadres de métal dotés d'une certaine profondeur, on y retrouve les mêmes tiges de laiton mais cette fois colorées. Apparaissent alors des compositions qui s'apparentent à celles des mobiles : les tiges de laiton forment un circuit à l'intérieur du cadre pour accueillir des éléments incongrus en résine.

Dans un dernier temps, l'artiste nous invite à passer sous une cheminée en papier mâché pour s'introduire dans le bureau de la galerie. On y trouve une série d'œuvres intitulée *Pagg*. L'artiste s'attèle ici à un travail de marqueterie donnant l'illusion d'une profondeur. Ces œuvres sont parsemées de fragments issus de peintures de Pablo Picasso. L'artiste s'empare de catalogues qui lui sont dédiés dans les années 1950 et 1960, à l'époque où les illustrations étaient constituées de planches distinctes collées sur les pages des livres. Il détache alors les images et les fait apparaître de manière fragmentaire au sein de ses compositions. Le titre des œuvres porte les numéros des pages desquelles les images de Picasso ont été retirées, d'où le nom italien « pagg » qui signifie « page ». L'exposition de David Casini confirme la connivence de l'artiste avec l'esthétique de la Renaissance italienne. On y retrouve l'illusion d'un espace tridimensionnel, la question de la perspective ainsi que l'apparition des premiers thèmes profanes. Pourtant, les grands noms des arts de la Renaissance témoignent d'une certaine grandiloquence au travers des grandes œuvres de l'architecture telles que Santa Maria del Fiore à Florence, ou encore la basilique Saint-Pierre à Rome. On retrouve cette même grandeur dans la figure de Michel-Ange. Chez David Casini au contraire, tout n'est que fragilité, finesse et délicatesse. Il s'agirait ici d'une exposition « délicieuse » qu'il faudrait pouvoir « déguster » afin de s'ouvrir à un imaginaire fugace ; et pourquoi pas à un poème adressé à un amour impossible ? ■

7 Fico (Figure), 2020

LABAN HORROR SHOW

RAPHAËL COTTIN

ENTRETIEN AVEC NADIA CHEVALÉRIAS

LE TRAVAIL CHORÉGRAPHIQUE DE RAPHAËL COTTIN S'INSPIRE FORTEMENT DES INFLUENCES DE RUDOLPH LABAN, SOUVENT QUALIFIÉ DE « PÈRE DE LA DANSE MODERNE EN EUROPE », ÉGALEMENT CONNU POUR AVOIR CRÉÉ EN 1928 UN SYSTÈME VISIONNAIRE DE NOTATION DE LA DANSE, LA CINÉTOGRAPHIE (OU LABANOTATION). SI L'ON GARDE À L'ESPRIT SA CONFÉRENCE VIVANTE SUR LE MÉTIER DE DANSEUR, CURSUS - LE POINT DE VÉRITÉ (PRÉSENTÉE EN 2013 À TOURS), ET SON SOLO EN RÉFÉRENCE DIRECTE À LABAN, *EIN KÖRPER IM RAUM* - UN CORPS DANS L'ESPACE (TOURS D'HORIZONS 2014), LA NOUVELLE PIÈCE DE RAPHAËL COTTIN S'INSCRIT DANS UNE VOIE DIFFÉRENTE, À MI-CHEMIN ENTRE LA DANSE ET LE THÉÂTRE, LA CONFÉRENCE ET LE SHOW BURLESQUE. ET SI UNE ADRESSE DIRECTE AU PUBLIC ET QUELQUES IMAGES SAVANTES FONT CROIRE À UNE CONFÉRENCE SPECTACULAIRE, SACHEZ QUE LA DANSE NE TARDE PAS À DÉBARQUER SANS CRIER GARE AU GRÉ DES SUJETS ABORDÉS !

DE CHEMINS PROVISOIRES, EN HOMMAGE À LA DANSE DES ÉVENTAILS D'ANDY DE GROAT, À VOTRE NOUVELLE CRÉATION LABAN HORROR SHOW, VOUS VOUS ÊTES PARTICULIÈREMENT INTÉRESSÉ À LA NOTION DE PATRIMOINE EN DANSE. VOTRE DUO PARALLÈLES, AVEC L'ANCIEN DANSEUR ÉTOILE JEAN GUIZERIX, TÉMOIGNE ÉGALEMENT DE CET INTÉRÊT. CRÉER À PARTIR DU PATRIMOINE CHORÉGRAPHIQUE À TRAVERS SES HÉRITAGES, SES FIGURES, LA RÉACTIVATION D'ŒUVRES QUI ONT MARQUÉ L'HISTOIRE DE LA DANSE, EST-CE UN MOYEN DE DONNER AU PUBLIC UNE VISION ÉLARGIE DE CET ART, AFIN DE MIEUX FAIRE COMPRENDRE CE QUI SE JOUE AU PRÉSENT ?

Mes professeurs, les pièces que j'ai interprétées, les variations de répertoire (classiques ou modernes) que j'ai apprises à l'école et les artistes que j'ai découverts constituent le patrimoine que j'ai rencontré à travers mon apprentissage et mon parcours professionnel. Le patrimoine, c'est ce que l'on hérite de ses parents ; c'est aussi l'ensemble des biens matériels et immatériels que l'on peut transmettre, c'est encore l'héritage commun d'un groupe de personnes, comme le patrimoine culturel d'un pays ou le patrimoine architecturale d'une région. Je ne pense pas vouloir donner au public une vision élargie de la danse, je souhaite simplement, au fur et à mesure des expériences qui fondent mon parcours, en faire profiter ceux que la curiosité aura conduit jusqu'au théâtre... Lorsque vous êtes marqué par un ami, vous en parlez à votre entourage, quand vous découvrez une région formidable, vous en discutez autour de vous, quand vous aimez un livre, une recette, une exposition, un film, une destination, vous en faites la promotion ! Disons donc simplement que j'ai rencontré il y a quelques années une Piollet et un Guizerix qui valent le détour, un Laban dont les contrées vous émerveillent, un De Groat dont la liberté donne le sourire aux lèvres. Comment ne pas en faire le cœur de ce que je souhaite créer sur scène ?

DE EIN KÖRPER IM RAUM - UN CORPS DANS L'ESPACE À LABAN HORROR SHOW, LA FIGURE DE RUDOLF LABAN A INSPIRÉ PLUSIEURS DE VOS PROJETS. COMMENT CETTE FILIATION AVEC CE CHERCHEUR INFATIGABLE, CET AVENTURIER DE L'ART, S'INSCRIT-ELLE DANS LE PROLONGEMENT, OU LE DÉTOURNEMENT, DE VOTRE PRATIQUE ACTUELLE ?

J'ai découvert Rudolf Laban (danseur, chorégraphe et théoricien du mouvement du début du XXe siècle) grâce à Wilfride Piollet qui fut mon professeur au Conservatoire supérieur de Paris. Elle cheminait elle-même avec plusieurs outils d'études sur le mouvement depuis les années 1980 : la danse baroque et son système d'écriture Feuillet, la notation Conté, un français du début du siècle dernier, l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) fondé par Odile Rouquet, ou encore les premiers enseignements de Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice du Body Mind Centering (BMC) et précurseur américaine de l'analyse du mouvement. Mon apprentissage aux côtés de Wilfride Piollet m'incitait à lui faire confiance ; elle me conseilla en 2003 d'étudier la notation Laban : j'étudiai donc la notation Laban en 2004 ! C'est après la fin de mes études que j'ai réalisé, au fur et à mesure, l'ampleur et la richesse des outils initiés par Laban : en m'offrant une distanciation par rapport à ma pratique, ils ont changé en profondeur ma perception du monde grâce aux questionnements

qu'ils suscitent et au travail qu'ils demandent. C'est ainsi qu'aujourd'hui Rudolf Laban pourrait être le dénominateur commun indirect de ma pratique. Par Rudolf Laban, j'entends Laban au sens large, incluant ses champs de recherche, ses collaborateurs et ses successeurs. *Laban Horror Show*, one man show organisé autour de Rudolf Laban, joue beaucoup sur le second degré. Tout commence dans une sorte de cabaret. Vous apparaissez en maître de cérémonie, vêtu d'un costume trois pièces noir à paillettes et d'une chemise blanche au col cassé, avec comme ambition d'élever notre niveau de culture pendant une heure ! Pourquoi recourir à l'humour pour parler de ce grand esprit visionnaire, et comment ce titre est-il apparu ?

C'est très excitant de faire un spectacle. Le fait de se déguiser pour se mettre en scène rappelle aussi les spectacles que les enfants préparent pour leurs parents, avec un drap tendu entre deux chaises et les accessoires créateurs de magie : une boîte, une robe, un foulard, une baguette, une vieille valise, une marionnette... Cette ambiance qui ne se prend pas au sérieux met à l'aise. Laban lui-même aimait la pratique amateur, c'est donc qu'il souhaitait que son travail soit abordable... Faire un show autour de Laban, c'est aussi un petit pied de nez à tous ceux qui pensent que le sujet n'est pas facile d'accès. Une pointe d'humour en plus et la soirée devrait être agréable ! C'était une sincère stimulation pour moi : que les gens passent un bon moment, tout en assouvissant le fantasme égoïste de « faire le clown » devant eux, avec en mémoire les artistes inspirants qui ont tant brillé dans cet exercice (de Jacqueline Maillan à Muriel Robin, de Guy Bedos à Alexandre Astier). Le titre *Laban Horror Show* est une convergence de plusieurs ingrédients. *Horror* est à la fois une évocation des heures sombres que Rudolf Laban a traversées pendant les années 1930, un clin d'œil à l'atmosphère irrévérencieuse,

travestie et complexe du *Rocky Horror Picture Show*, et une référence aux cabinets de curiosité. J'ai été très amusé (et un peu déçu par leur manque de recul, je dois l'avouer) lorsque j'ai soumis mon projet à deux vieilles dames labaniennes vivant en Angleterre, afin de les interviewer pour la préparation du spectacle. « Oubliez *Rocky Horror Shows*, trouvez des manières positives de présenter vos pensées et vos idées de façon à honorer Laban et son œuvre » m'a répondu la première... « Je peine à comprendre pourquoi vous voulez m'interviewer pour un spectacle intitulé *Laban Horror Show*, titre difficilement encourageant... » m'a rétorqué la seconde, nos échanges étant ponctués par « Avez-vous lu mes livres ? », « Vous semblez peu connaître l'homme qu'était Laban » ou encore « J'espère que vous abandonnerez cette idée et mettez vos compétences en jeu dans d'autres projets ». Rudolf Laban est un objet sacré pour une micro-communauté de connaisseurs : pas touche ! Comment donc résister à cette irrévérence ? J'étais sûr de la passion que je voulais insuffler à ce spectacle, totalement respectueuse de son sujet. Il ne manque qu'un aboyeur public à l'orée d'une fête foraine pour le crier haut et fort :

« Mesdames et Messieurs, venez découvrir le monde fantastique et incroyable de *Laban Horror Show* ! ». Heureusement, un des petits fils de Laban m'a conforté dans mon choix, rappelant « le flou (artistique) de l'homme et les sublimes délires à Monte Verita », vaste laboratoire d'explorations libres dans les montagnes suisses au début du 20^e siècle.

RAPHAËL COTTIN A BÉNÉFICIÉ
POUR LABAN HORROR SHOW
D'UN ACCUEIL STUDIO AU CCNT,
DU 23 NOVEMBRE AU 9 DÉCEMBRE 2020.
PIÈCE CRÉÉE, À HUIT CLOS
EN RAISON DE LA CRISE SANITAIRE,
LE 9 DÉCEMBRE 2020 AU CCNT.
+ D'INFOS :
LAPOETIQUEDESIGNES.COM
CCNTOURS.COM

Mes interviews des doyennes labaniennes tombant à l'eau, je me suis dit qu'un personnage fictif ferait l'affaire. Elle est à la fois virtuelle (n'apparaissant qu'en vidéo et jamais « en vrai » sur scène), passionnée et un rien intégriste dans son approche tant elle est enthousiaste. Ce n'est pas une caution historique, puisqu'elle peut, comme un véritable témoin, flirter avec la réalité ou manquer de recul. C'est en revanche une acharnée de la discipline qui ne connaîtra le repos que lorsque le monde aura reconnu à sa juste valeur l'héritage impressionnant de diversité que constitue l'œuvre de Laban. C'est aussi un travesti, donc un parfait personnage pour une ambiance de cabaret, et son ton de voix, bourgeois et enlevé, prête à l'amusement que je voulais insuffler au spectacle. Ses nombreuses allusions coquines ne sont également pas sans lien avec l'amour des femmes cher à Laban, dont on ne compte probablement plus la descendance...

LA SCÉNOGRAPHIE INCORPORE PLUSIEURS ÉLÉMENTS LIÉS AU TEMPS. ON VOIT UN SABLIER, UNE SÉRIE D'AMPOULES AU SOL ET UN ÉCRAN OÙ DÉFILENT PLUSIEURS IMAGES D'ARCHIVES, MAIS AUSSI DES DATES... LA STRUCTURE TEMPORELLE DE LA PIÈCE, ME SEMBLE-T-IL, FAIT AUSSI

APPARAÎTRE QUE LE MOUVEMENT PREND FORME DANS L'ESPACE ET SE DÉROULE DANS LE TEMPS. COMMENT AVEZ-VOUS ORGANISÉ CETTE GESTION DU TEMPS AU SEIN MÊME DE LA PIÈCE ?

Premier indice... Le système d'écriture du mouvement inventé par Laban est particulier dans la façon dont il représente graphiquement le mouvement grâce à des symboles dont la forme s'étire avec le temps (la longueur d'un signe sur une partition est proportionnelle au temps qui passe). L'inséparabilité de l'espace-temps, découvert par Einstein au début du 20^e siècle, se retrouve à la même période matérialisé dans des partitions. Deuxième indice... Le fil conducteur de la pièce est la chronologie de Laban (né en 1879 et mort en 1958), poursuivie par une évocation de la période contemporaine (histoire de parvenir, je l'espère, jusqu'à nous). Sans vouloir raconter la vie de Laban, j'ai choisi d'égrainer les années de sa vie pour cheminer avec lui dans ses découvertes, un peu à l'image du livre d'Étienne Klein *Le pays qu'habitait Albert Einstein*, où le lecteur voyage avec le scientifique dans ses exils successifs, solidement ancré à ses recherches et à ses intuitions. Troisième indice... Une des disciplines labaniennes, nommée « Effort », observe, entre autres, notre rapport au temps, dont Laban observe l'alternance entre une attention soudaine, urgente, accélérant, ou au contraire soutenue, tranquille, ralentissant. Cette plasticité du temps dans notre rapport à l'espace est un émerveillement : qui n'a pas éprouvé un instant suspendu, une attente interminable, un empressement soudain ? Au gré de ces rapports à l'espace-temps, toujours en lien avec le mouvement, j'ai pu aussi suggérer des associations, des prémonitions ou des réminiscences.

UNE AUTRE ARTISTE IMPORTANTE DE CETTE ÉPOQUE EST LA DANSEUSE ET COMÉDIENNE VALESKA GERT. VOUS LA FAITES APPARAÎTRE DE MANIÈRE VISUELLE. QUEL TYPE DE CONJONCTION, SOUHAITIEZ-VOUS CRÉER EN METTANT EN RELATION CES DEUX ARTISTES DE L'ENTRE-DEUX GUERRES ?

Valeska Gert est l'une des associations auxquelles je viens de faire allusion, tout comme Bertold Brecht et Kurt Weill, Goebbels ou encore Boris Blacher. Certains événements sont évoqués, parfois sans lien direct avec Laban. C'est au spectateur de reconstituer le puzzle qu'il souhaite en observant ces faits ou personnages juxtaposés, comme la publication en 1928 de la cinégraphie Laban et la création cette même année de *l'Opéra de quat'sous* de Brecht/Weill, comme la composition d'un opéra en exil par Blacher en 1943 quand Laban est lui aussi exilé, comme l'évocation de la figure résistante (et divertissante) de Valeska Gert dans les cabarets allemands, celle non moins dérangeante de Goebbels lorsqu'il décide de mettre Laban au placard (« Porte nos vêtements, mais n'a rien à voir avec nous... »). L'entre-deux guerres est une période complexe, et plus largement la première moitié du 20^e siècle. Pouvoir évoquer le fourmillement de sa créativité, la subtilité de certaines actions et pouvoir peindre l'ambiance paradoxale régnant à cette époque est aussi, à l'image du minuscule miroir convexe présent dans mes accessoires sur scène, une manière d'entrer dans ce cabinet spectaculaire comme dans un kaléidoscope. On s'y perd un peu mais j'espère qu'on y trouve un certain goût pour la découverte.



UNE FOIS DE PLUS, LA MUSIQUE EST UN ÉLÉMENT ESSENTIEL DE VOTRE SPECTACLE. ON Y ENTEND DES COMPOSITEURS CLASSIQUES ET VOUS COLLABOREZ À NOUVEAU AVEC DAVID FRANÇOIS MOREAU ET MAXIME VAVASSEUR. COMMENT CONCEVEZ-VOUS LA PRÉSENCE DE LA MUSIQUE DANS VOTRE TRAVAIL CHORÉGRAPHIQUE ?

La musique est le compagnon idéal du phrasé. Ce qui m'importe, dans un spectacle, ce sont les accélérations, les moments suspendus, les attentes, l'ennui possible, les crépitements qui accompagnent l'amusement ou l'excitation. J'accorde à ce titre autant d'importance à la musique préexistante (Prokofiev ou Richard Strauss) qu'aux compositions commandées pour une vidéo, un texte ou une ambiance de conte. Les silences, peu nombreux dans le spectacle (Thérèse Louvin est encore plus bavarde que moi...) sont également distribués avec soin. Ces chemins dynamiques et sonores sont le support dramatique du spectacle : je voulais un début prétentieux et pompeux (les douze coups de minuit dans *Cendrillon* de Prokofiev), une fin apaisante et poétique (le lied *Morgen* de Strauss, porté par la voix douce et magistrale de Jessye Norman) ; je souhaitais du son sur un film muet, sans faire trop « musique pour film muet » (les battements de cœur percussifs crescendo de David François Moreau), j'espérais une ambiance musicale plus qu'une musique narrative pour la dernière partie du spectacle (les vrombissements fantomatiques de Maxime Vavasseur)... Toutes ces palettes se mélangent comme on mélange des couleurs à la recherche de la nuance adéquate. Elles viennent aussi se réfléchir dans les lumières de Catherine Noden, elles aussi constituées en grande partie de combinaisons de couleurs (vert, rouge et bleu). Le silence est l'ami du noir sans en être indissociable, comme le rouge évoque l'étrange, la colère ou un laboratoire photographique. C'est ce cocktail d'ingrédients que j'ai eu plaisir à composer avec l'aide de mes collaborateurs, dont la costumière Catherine Garnier et la spécialiste labanienne Angela Loureiro, avec une attention constante à notre capacité d'émerveillement face au mouvement. Possédé par Laban le temps de quelques répliques sur scène, je ne peux que reprendre ses mots inventer : « observer, observer, observer et saisir ce moment magique où le corps change de forme ». ■

MUSIQUE
CINEMA
PERFORMANCE
ARTCONTEMPORAIN
DANSE
THEATRE
BIOMEDIA
ART ET PEDAGOGIE

DÉCOUVREZ UN NOUVEL ESPACE EN LIGNE
ANTREPEAUX.NET/RESSOURCES

C	M
O	O
N	D
F	E
O	R
R	N
T	E

PRINTEMPS-ÉTÉ 2021

Art :
KÉVIN BLINDERMAN, THOMAS CAP DE VILLE,
RÉGINA DEMINA, RAPHAELA VOGEL.

Résidences :
ARTHUR BELHOMME, VICTOR BUREAU.

Mode : LAURENCE AIRLINE.

Commissaires associés :
PHILIPPE MUNDA, JULIETTE DESORGUES.

centre
de
création
contemporaine
olivier
debré



nicolás lamas
times in collapse
exposition au CCC OD

jardin françois 1^{er}
37 000 tours
www.cccod.fr

