

# LAURA TRENTE

## SOMMAIRE

Couverture :

— **T.LÉO**  
*Madame de Saint-Phalle*

Par ordre d'apparition :

— **HIPPOLYTE HENTGEN**  
SÉRIE «VELVET»

— **BENOÎT PIÉRON, LA NUDITÉ PARÉE**  
MARGUERITE PILVEN

— **PAULINE TOYER**  
*WHISKY PLAGE*

— **DES MAUVAISES GRAINES  
CONDAMNÉES À EN ARRACHER  
ET À EN CONTRÔLER D'AUTRES**  
ENTRETIEN AVEC LAURE TIXIER,  
PAR FRÉDÉRIC HERBIN

— **DEVENIR ART**  
CHARTRE DE PRATIQUES ÉQUITABLES

— **NEW DEAL À LA MORINERIE**

— **PIERRE SAVATIER**

— **CHIENDOCK**  
SAMMY ENGRAMER

— **MAQUETTES**  
FRÉDÉRIC GAILLARD

— **L'ALLIANCE SYLVESTRE**  
ORLANDO KAMI

— **LAURE MALBÉQUI**

Comité de Rédaction : Nadia Chevalieras, Jérôme Diacre,  
Sammy Engramer, David Guignebert  
Coordination : Sammy Engramer  
Correction : Sandra Emonet.

Administration, publicité : Groupe Laura,  
10 place Choiseul, F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr  
ISSN 1952 - 6652 / 48 pages / 1000 exemplaires  
Abonnement annuel et adhésion 16 €

Avec le soutien de la DRAC Val de Loire,  
La Région Val de Loire et la Ville de Tours.

## *Madame de Saint-Phalle* T.LÉO

L'artiste T.Léo s'exerce de temps en temps à l'instantané pictural. L'image de couverture représente une actrice de cinéma, *Madame de Saint-Phalle*, venue participer à un tournage en touraine en 2019.

T.Léo parvient à saisir autant l'arrogance que la défiance. Un détail de taille renforce le regard fier et inflexible : la longueur du cou est comparable à celle des femmes girafes thibéto-birmanes.

Au même titre que *La grande Odalisque* de Jean-Dominique Ingres, l'artiste ajoute quelques vertèbres afin d'exacerber le caractère oblong de certaines parties du corps. L'hypertrophie de *La grande Odalisque* et de *Madame de Saint-Phalle* fabrique une perception-signe d'ordre phallique. La tension exercée par le cou consolide la position dominante de l'actrice qui, blanche et figée, impose la distance rivale de son regard.

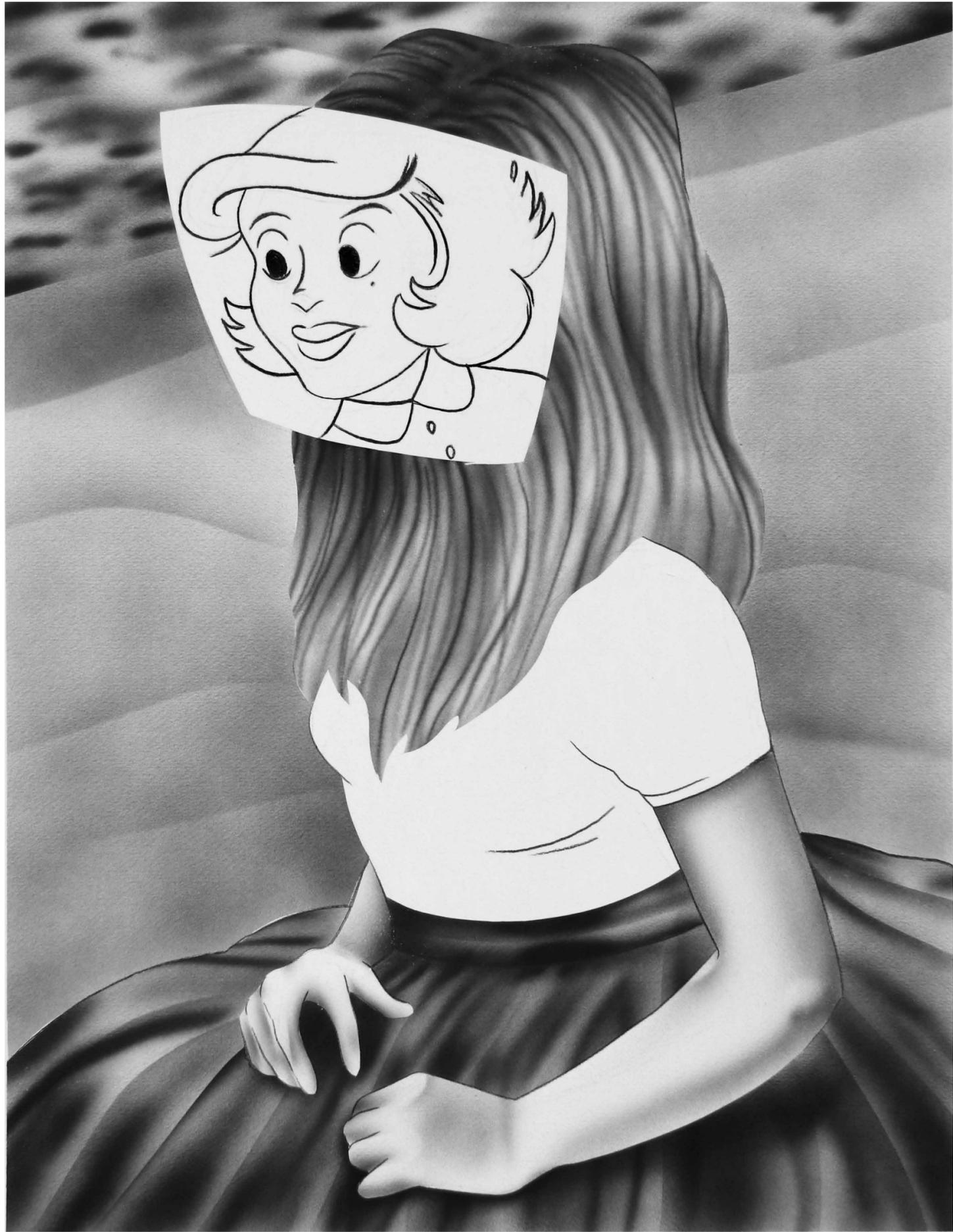
*Madame de Saint-Phalle* serait-elle par la consonnance de son nom autant que par le trait de génie de T.Léo la représentation idéale de la femme phallique? Ou bien, comme le dit Bernard Penot dans son texte *Construction du féminin et symbolisation du phallus dans les deux sexes* :

«Les femmes n'éprouvent pas un tel besoin d'imaginer qu'un quelconque mâle puisse échapper à la castration. Évoquons seulement la tradition multimillénaire allant des adoratrices d'Osiris démembré à celles de Jésus crucifié... Il semble que la *phallicité* soit plutôt conçue, de leur côté, comme pouvant diffuser à la globalité du corps. Les femmes tendent alors à se poser comme «toutes-phaliques» – du côté de l'*étant* plus que de l'*avoir* – avec de surcroît la capacité d'être porteuses et nourricières d'enfants. Une représentation emblématique condensait cela formidablement chez les anciens Grecs, celle d'Artémis : chasserresse vierge, farouchement phallique, mais aussi *tocophore* (porteuse de seins multiples) et *kourotrophe* (accoucheuse et nourricière de garçons)! Freud a fait de cette idole d'Éphèse un commentaire fameux (1911) qui débouche sur le constat de son remplacement historique par... la Vierge Marie.»

Il ne reste plus pour finir cet éditio en forme d'éloge qu'à surrenchérir et nous convaincre de l'utilité des déraillements du signe qui *picture* :  
*De la Sainte île Phallus sans Césir*<sup>1</sup>.

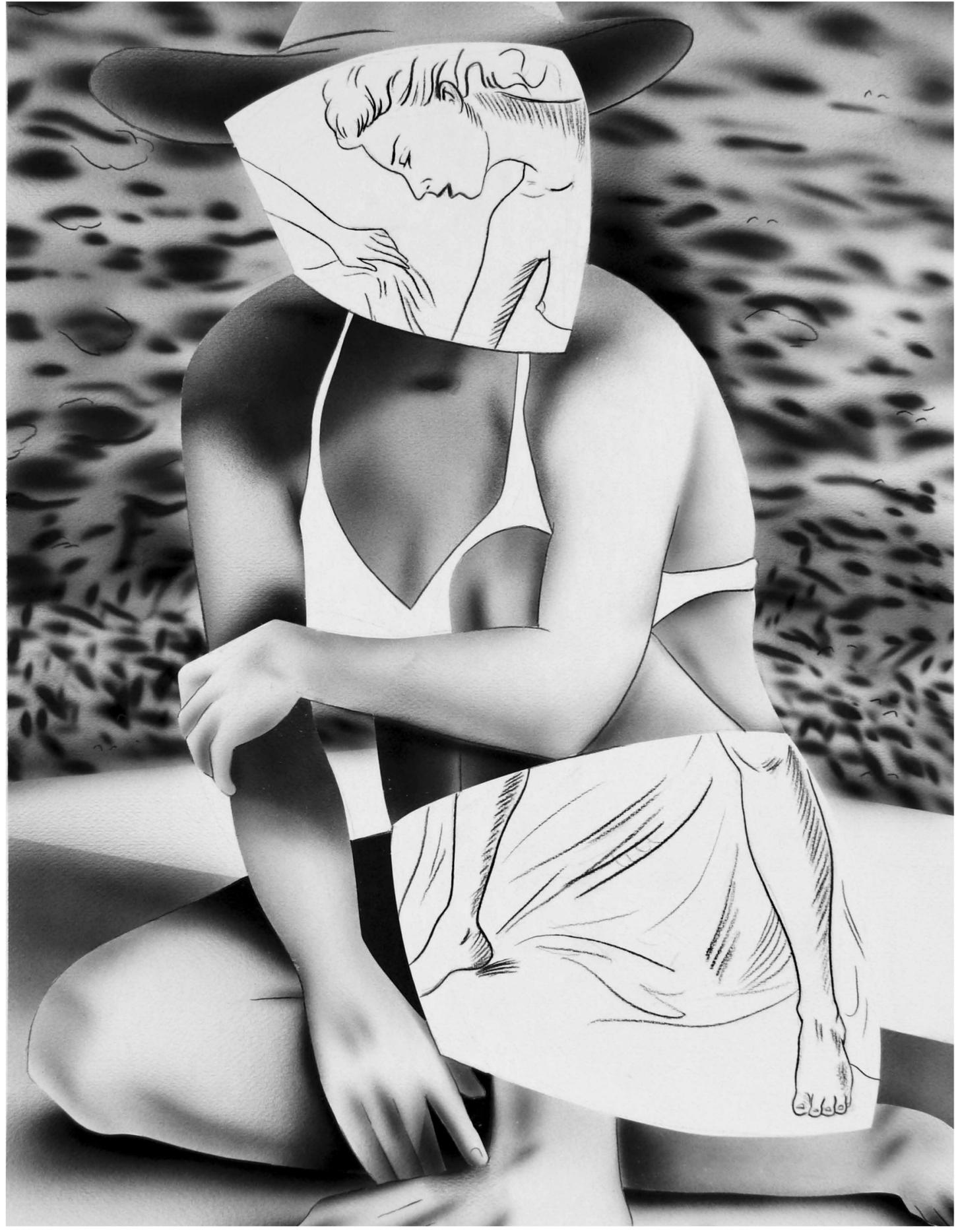
1 - Conseil économique et social de l'île de Ré.

S.E.



HIPPOLYTE HENTGEN





HIPPOLYTE HENTGEN

# BENOÎT PIÉRON LA NUDITÉ PARÉE

MARGUERITE PILVEN

Lors d’une conférence donnée à la Sorbonne en 1959, Yves Klein déclarait ces mots restés célèbres : « mes tableaux ne sont que la cendre de mon art ». L’œuvre ne serait ainsi que le résidu d’une création consumée. Mais pas n’importe lequel : la cendre est ce qui reste d’un corps après sa purification par le feu. Lent, méthodique, sélectif, le processus artistique de Benoît Piéron s’emploie à créer les conditions d’existence de la matière qui survit. Exhibant volontiers leur processus d’assemblage, ses œuvres sont les points d’étape d’une pensée en méandres ; les allusions au voyage, au bivouac comme lieu d’ancrage temporaire, y sont récurrentes.

Quelle que soit la forme empruntée, celle d’une tente, d’une cabane, d’un hamac ou d’un lit, la structure de l’œuvre semble exercer une fonction d’exosquelette, c’est-à-dire à la fois de support physique et d’enveloppe protectrice d’un corps. Mais on a beau chercher le corps, il n’y est pas. C’est dans cette absence qu’une interrogation survient. L’œuvre serait-elle un appel à prendre corps, supposerait-elle la possibilité de sa forme toujours changeante, fonction d’un milieu d’apparition ? Ou bien ce corps se découvrirait-il au travers d’indices laissés dans son habitation supposée, à la façon dont les attributs faisaient autrefois deviner l’identité d’une sainte Agathe portant ses seins sur un plateau ? Regardons...

La première œuvre connue de Benoît Piéron, un lit, empruntait sa forme au baldaquin, avec ses courtines, ses colonnes et son châlit. Tendu d’une soie aux couleurs chatoyantes, ce mobilier dévoilait une face plus inquiétante dans l’horizontalité de sa couche. À l’endroit supposé du corps au repos, sur les draps et les oreillers, on trouvait des motifs « à la crudité inattendue : des os entrelacés, des crânes, des sexes féminins anatomiques. »<sup>1</sup> D’autres indices faisaient de ce lit une alcôve pour la défloration, la procréation. Ce lit matrimonial évoquait tous les commencements et tous les drames liés au passage de la vierge à la mariée puis à la mère. Multipliant les allusions au corps féminin et à la sexualité, Piéron y faisait grincer la jointure entre corps intime et corps social.

Cette crudité parée qualifie d’autres œuvres de Benoît Piéron. Elle caractérise par exemple les plantes carnivores et létales, souvent convoquées dans son œuvre, dont les atours pimpants camouflent la dangerosité.

Citons *Drosera*. La plante d’ornement dont la sculpture emprunte le nom attire les insectes dont elle se nourrit en sécrétant une rosée qui la fait scintiller au soleil. Réalisée avec un assemblage de pétales de satin rose fixé à un cerceau de trois mètres de diamètre, la roue dentelée frappe par son efficacité formelle. Cette forme pure est cependant contrebalancée par son trou central – anal ? - depuis lequel partent des sangles tendues formant les rayons de la roue couleur lingerie. La superposition entre l’emplacement supposé du pistil, organe reproducteur de la plante, et l’orifice terminal de la décharge et du relâchement est aussi caractéristique d’une écriture plastique qui procède par raccourcis et retournements de sens. En une similaire intimité entre Eros et Thanatos, vie et mort, deux autres œuvres de Benoît Piéron associaient l’humus à la lingerie, la peau devenant cet interface invisible et néanmoins suggéré dans sa douceur, son incarnat et l’horizon de sa mort : en 2007, avec la confection d’une tente qui reprenait la forme pendante d’une *Benoite des rives*, plante vivace poussant en terrain humide ; en 2014 avec *La table*, une table de salle à manger recouverte de terre, de succulentes et de petites culottes, dotée pour plafonnier d’une lumière horticole.

## MALADIE DE COMPAGNIE

L’humus et les déchets industriels sont les ingrédients du *Prospect cottage*, une œuvre grandeur nature que réalisa l’artiste britannique Derek Jarman (1942-1994), cinéaste, écrivain et jardinier. Malade du sida, hanté par l’idée de poison et de corps en sursis, Jarman s’est intéressé à des espèces de plantes poussant en des sols pauvres et caillouteux, proches d’une zone radioactive. Il en a constitué un parterre devant une antique cabane de pêcheur noire de goudron qui fut aussi sa dernière demeure. Benoît Piéron lui rendra hommage en remplissant de terre des pilules en plastique transparent contenant des semences de ces variétés de plantes inventoriées, pour un résultat visuel évoquant la médicalisation et la survie, mais aussi l’ingestion et la déjection. Il usera également du goudron de cette maison, de la chlorophylle des plantes et de son propre sang prélevé à la seringue pour fabriquer des colorants destinés à la fabrication d’un squeezer, ce gros marqueur dégoulinant combinant cinq couleurs qu’utilisent les *street* artistes pour apposer leur signature sur les murs des villes.

Cet entrelacement de la vie et de la mort qui caractérise l’œuvre de Benoît Piéron a façonné ses premières années d’existence. Depuis sa convalescence en hôpital où il est resté de 3 à 6 ans, Piéron s’est très tôt exercé à la méditation et à la contemplation. Tenu à distance de son corps qu’on lui présentait par fragments, Benoît Piéron découvrait via l’imagerie médicale à quoi tenait le fonctionnement d’un corps que l’invalidité conduisait à analyser dans le détail. C’est depuis cette expérience éclatée d’un corps confié à la médecine que Benoît Piéron a construit un imaginaire. Dans son œuvre, le corps semble se décomposer, se démembrer méthodiquement pour se reconfigurer librement. Un mélange d’émerveillement, d’étrangeté et de refus des normes la caractérise.

Son corpus d’œuvres laisse déjà apparaître l’idée d’un corps éclaté, méticuleusement démembré et reconstruit comme une architecture ou une forme végétale. Piéron semble apporter un équivalent plastique à l’exploration froide et discontinuée de l’organisme par la médecine, à l’expérience étrange, on ne peut plus intime, de son corps à la fois exhibé et confisqué. Par une œuvre qui intègre l’obscénité, appose le trivial et le cru, le ludique et le grotesque, Benoît Piéron met en question l’idée de normalité. Il parodie le discours médical en l’assimilant à celui de la pornographie, l’un et l’autre ayant pour conséquence inévitable d’exhiber le corps humain jusqu’à le réifier.

## TRESSAGES DE SURFACE

En contrepoint de cette objectivation du corps dont Piéron reprend l’obscénité se trouve chez lui une passion de la cosmétique, de l’ornement, de la parure, du déguisement et du *queer*, c’est-à-dire une revendication militante du corps comme « construction volontaire »<sup>2</sup>. Le « par-delà le bien et le mal » nietzschéen deviendrait chez lui un « par-delà le bon et le mauvais goût ». Marcel Duchamp disait que « le goût est l’ennemi de l’art ». Cet aspect qualifie bien des créations contemporaines dont l’affranchissement des critères esthétiques rejoint celui des critères de classe. Chez Benoît Piéron, il s’agit aussi de faire de cette conscience aigüe de la réalité organique de son corps la condition d’un accès privilégié à l’ensemble du vivant par continuité et contiguïté. La déconstruction du corps malade le conduit à développer un imaginaire de matières et de formes au contact de multiples formes de vie.

Il y a donc ce tressage indivisible de la vie et de la mort, et pour en contrebalancer la charge, il y a la cosmétique, le travail habile de draperie et de surface dans lesquels Benoît Piéron se spécialise. « Ah ! ces Grecs, ils s’entendaient à vivre : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s’en tenir à l’épiderme, d’adorer l’apparence (...) Ces Grecs étaient superficiels — par profondeur ! » écrivait Nietzsche dans un passage du *Gai Savoir*.

En travaillant la question du motif depuis de nombreuses années, au point d’avoir envisagé un temps de créer une ligne de papier peint, Benoît Piéron a décliné sous de multiples formes cet art du *repeat pattern* qui consiste à moduler une surface en annulant tout effet de hiérarchisation entre les plans. La douceur des couleurs pastels des draps d’hôpitaux avec lesquels il travaille actuellement – nous y reviendrons - lui permet



**ROUGE À LÈVRES** — 2015, hémoglobine de l’artiste, huiles végétales, cire et fragrance Lilas, 7,5 x 2 x 2 cm.

ainsi de parvenir à un jeu chromatique sans contraste fort et à l’obtention, par un travail de patchwork, d’un effet presque vibratoire de la surface. Dans des livres et au fil de ses voyages, il étudie la structure du mandala, celle des *azulejos* à Barcelone et des décors géométriques de l’architecture arabo-andalouse lors d’une résidence de création à la Casa Velasquez. Il a tout récemment repris le dessin d’un motif funéraire persan, une forme géométrique, pour surpiquer un plaid de sa fabrication.

## COSMÉTIQUE DE LA SURVIE

D’enveloppe et de peau, il est beaucoup question chez Benoît Piéron. Lorsqu’il lui est donné l’occasion de réaliser son lit dans le cadre des résidences de création organisées par Hermès, il opte pour l’atelier de soierie et l’art du tissage. Cette matière est proche de la peau que l’on compare médicalement à un tissu. Art de l’entrelacement, de l’enchevêtrement, le tissage est aussi ce qui permet d’imbriquer des éléments hétérogènes. Situé entre l’écriture et le dessin, il a cette forme ambiguë où le dessus et le dessous, le manifeste et le caché, se lient en surface pour former des motifs.

Parlant de cosmétique, *Le rouge à lèvres* que Piéron fabrique la même année avec une cire parfumée de lilas blanc et teintée avec son sang n’est pas sans rappeler le boudin autrefois réalisé par l’artiste Michel Journiac avec son sang et administré dans le cadre de sa *Messe pour un corps*. Piéron se grimait parfois avec pour sortir la nuit. Embellissement, clownerie provocante



ou macabre, c'est une stratégie de survie par le camouflage. La cosmétique, c'est l'art de modifier l'apparence sans toucher à la structure intrinsèque. Maquiller le lieu du secret, la bouche qui se ferme ou qui rit.

Chez Benoît Piéron, comme chez Journiac dont la célèbre performance a lieu en 1969 et en 1975, l'usage du sang exorcise un drame. Celui de Benoît Piéron, c'est sa survivance inexplicable dans un service pédiatrique d'hématologie dont les enfants moururent des suites de l'affaire du sang contaminé. C'est en pensant à eux, comme en écho à la première crise sanitaire de l'histoire française, qu'il coud 10 masques faciaux avec des draps d'hôpitaux publics réformés.

Gainés par un ensemble de coutures, les masques se structurent géométriquement, de part et d'autre de l'axe nasal. Leur arête marquée répartit une forme oblongue en facettes symétriquement organisées, à la façon d'un masque africain. Composé avec les quatre couleurs de draps réformés des hôpitaux publics, sa structure évoque celle d'un blason, d'une armoirie. Les œuvres récentes réalisées aux couleurs de l'hôpital sont pour Piéron les possibles étendards de ces enfants disparus.

Seul le grand malade peut avoir accès à la réalité complexe et multidimensionnelle de son corps, depuis la cellule à la masse osseuse ou musculaire, les flux respiratoires, les irrigations sanguines et rénales, les cavités corporelles... Ainsi extériorisé, analysé sous le prisme du fonctionnement vital, le corps est renvoyé à une réalité biologique qui n'est plus uniquement la sienne mais dont il partage la commune condition avec l'ensemble du vivant. Sans doute est-ce depuis cette expérience qu'il faut situer la plasticité si singulière de l'œuvre de Benoît Piéron et l'éventail de ses pratiques où le domestique et l'artistique convergent dans des processus accompagnant la vie : il élève des plantes sous couveuse, sculpte le savon et la paraffine, recueille le sang et filtre l'hémoglobine, recoud et surpique des tissus. C'est à l'appui de ce lent travail de restaurateur, d'alchimiste et de laborantin qu'il donne forme au voyage mental de celui qui a su se construire à distance de son corps, habiter le monde autrement. Piéron aime aussi forer dans le temps pour rejoindre celui, végétatif, des multiples plantes qu'il cultive pour composer des jardinières. Il a par exemple reconstitué méticuleusement *La grande touffe d'herbe* (*Das große Rasenstück*) de Dürer, avec l'aide d'un botaniste, qui en a identifié toutes les espèces.

Une hospitalisation récente l'a conduit depuis peu à se reconnaître dans les revendications d'un droit à la différence et à l'étrangeté portées par la culture *queer*. Depuis l'expérience d'un corps invalide et sa réappropriation par la pratique artistique, Piéron vise aujourd'hui un art qui pourrait résonner au-delà de la sphère privée pour donner corps et voix à une communauté encore invisible.

1 - Nous reprenons la description détaillée du texte d'Elisabeth Vedrenne, *Nuit de noces*, Cahier de résidence, Benoît Piéron à la Holding Textile Hermès, éd. Actes Sud, Fondation d'Entreprise Hermès.

2 - Jean-Luc Moulène, entretien au sujet de Michel Journiac, *Ouverture, la collection Pinault à la Bourse de Commerce*, p.145, éd. Dilecta

**PLAID** — 2021, draps réformés des hôpitaux, patchwork et quilting, 210 x 165 cm.

## LA GRANDE TOUFFE D'HERBES – AFTER DÜRER

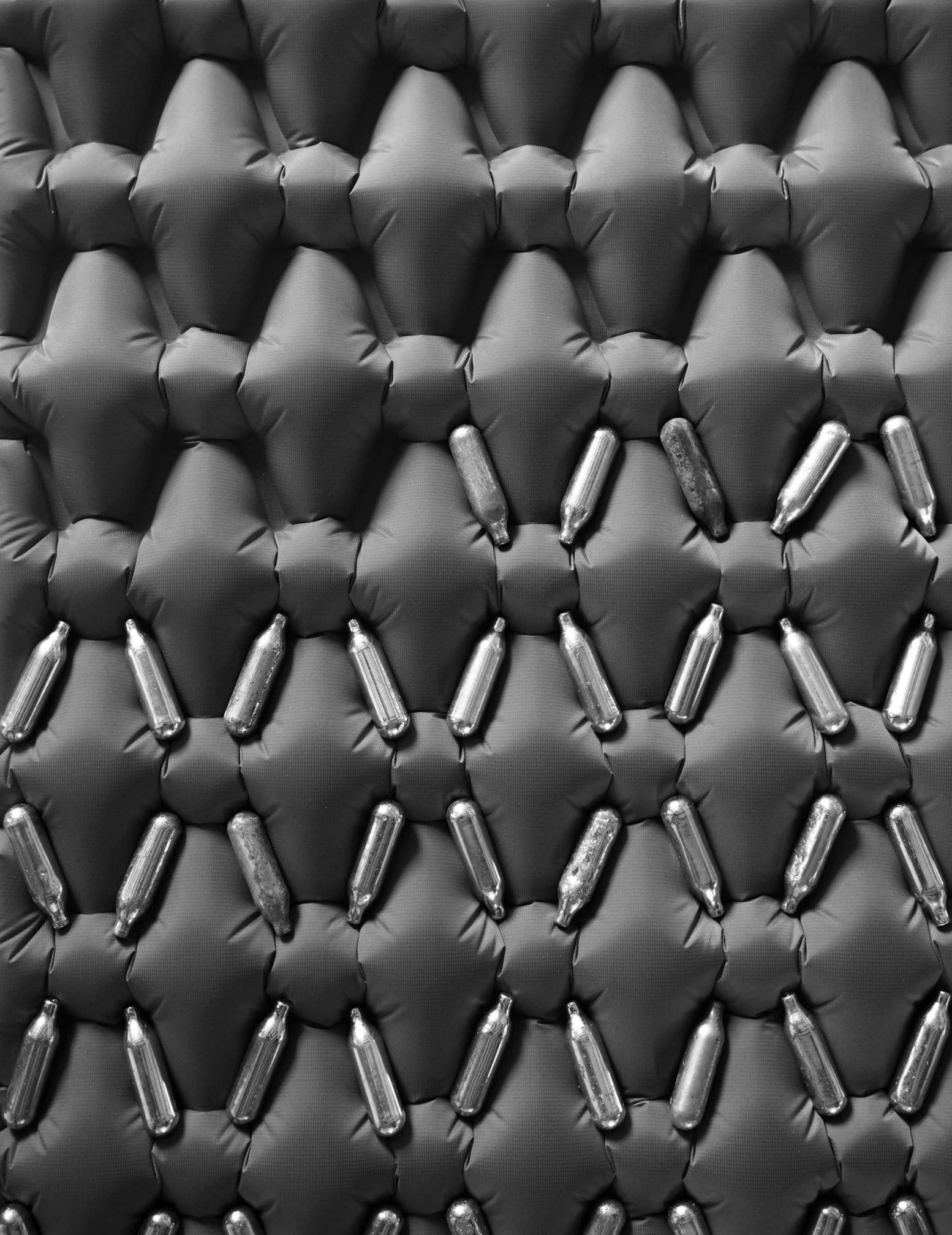
— depuis 2020, cardamine, pâquerette, pissenlit, langue de chien commune, fenasse, agrostide stolonifère, achillée millefeuille, grand plantain.



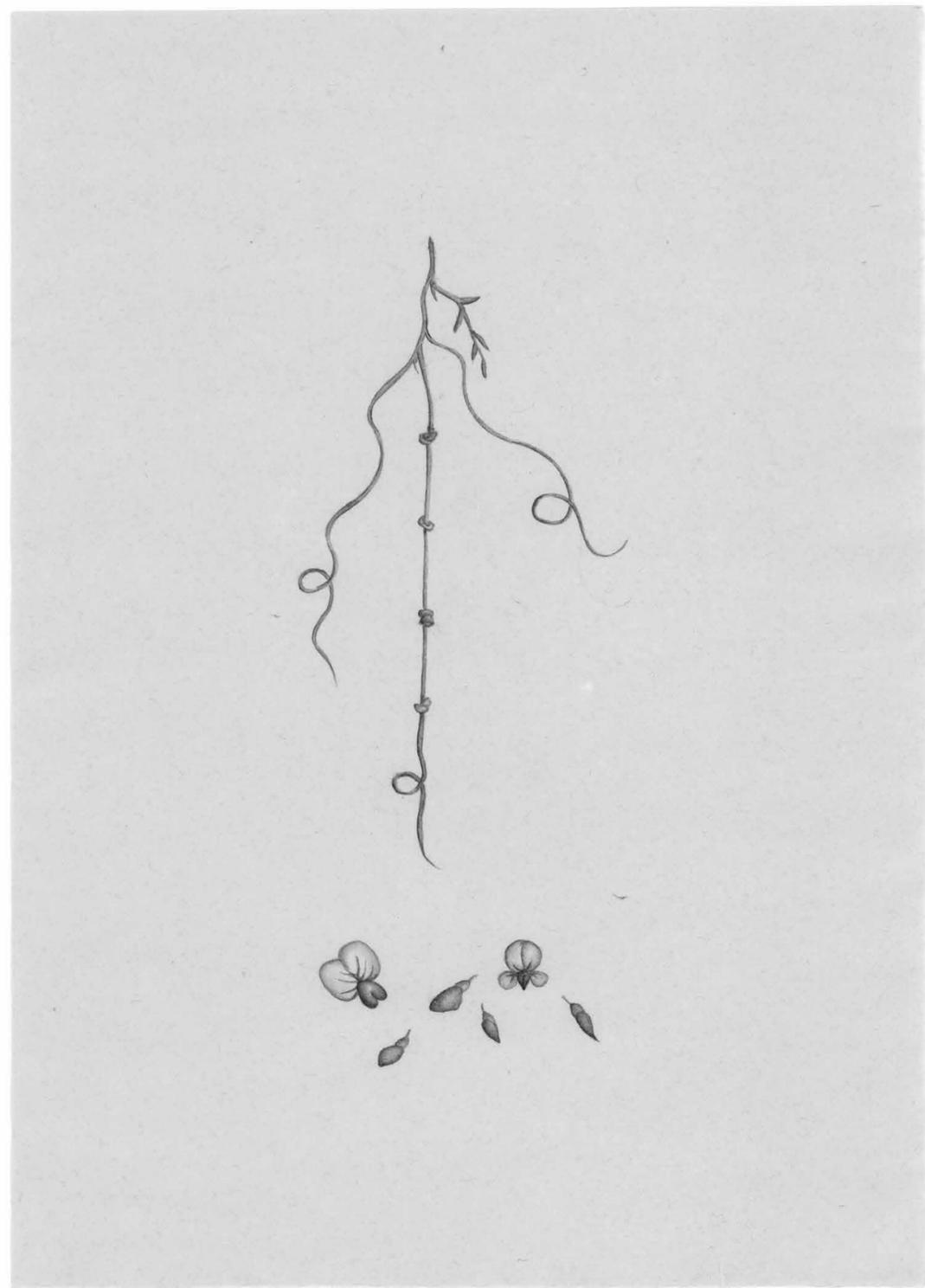


PAULINE TOYER

**EXCELLENCE IN YOUR VISION**



PAULINE TOYER



LAURE TIXIER, *Herbier de mauvaises graines, Glycine, Campagne de Mettray*, 2021  
Planche issue d'une série de 12 aquarelles sur papier vélin et tampon sur le mur - Courtesy de l'artiste & galerie Analix Forever, Genève

# DES MAUVAISES GRAINES CONDAMNÉES À EN ARRACHER ET À EN CONTRÔLER D'AUTRES

ENTRETIEN AVEC LAURE TIXIER, PAR FRÉDÉRIC HERBIN

LE TRAVAIL DE LAURE TIXIER EST PRÉSENTÉ À LA GRAINETERIE,

CENTRE D'ART DE LA VILLE DE HOUILLES DU 18 SEPTEMBRE AU 6 NOVEMBRE 2021.

Au printemps, tu as montré chez Analix Forever de nouvelles pièces sur les colonies pénitentiaires pour mineurs. Je sais que c'est un sujet qui t'intéresse depuis quelques années et qui touche à des domaines qui sont fréquemment convoqués dans ton travail, comme l'organisation de l'espace collectif ou l'univers de l'enfance. Comment retracerais-tu le chemin qui t'y a amené ?

Ce qui fait communauté m'intéresse. Je tente de saisir cet impalpable à travers l'architecture, l'urbanisme et le paysage qui en sont à la fois le lieu et la structure. Mon enfance dans un grand ensemble puis dans des zones pavillonnaires, entrecoupée de longs séjours dans la ferme de mes grands-parents, est probablement à l'origine de cet intérêt. Ces espaces, en dehors d'être ruraux ou urbains, généraient des formes de vie très différentes. La part du collectif, de l'individu, de la cellule familiale et de la communauté organisée autour du travail y variait fortement, le rapport entre l'humain et le non-humain également.

Depuis mes études, la question de l'utopie et de ses systèmes, de ses franges hétérotopiques est centrale. Celle de l'enfermement en est le corollaire. Quelques années après avoir travaillé à partir des prisons imaginaires de Piranèse (*Dolci Carceri*, 2002), je suis revenue à partir de 2013 sur l'architecture carcérale en découvrant pour me repérer lors d'un déplacement dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, une zone floutée correspondant à la prison de la Santé sur le plan de Paris dans Google Earth. L'envie de redonner « vue » et « corps » à ce trou noir au milieu de la ville a déclenché une expédition sur Google Earth plus large, de ville en ville, de pays en pays, en quête de prisons : floutées ou non, leur géométrie est repérable qu'elles soient ruptures au sein des villes, clairières au milieu de la forêt, oasis en plein désert ou îles. À cette recherche géographique s'est superposée une recherche historique sur ces espaces clos et imposés. Cela a abouti à *Map with a view*, un inventaire d'une trentaine de formes noires et énigmatiques dont sont extraites les trois peintures murales de mon exposition à La Graineterie à la rentrée (Prison de La Santé, prison de la Petite Roquette à Paris et Presidio Modelo, Isla de la Juventud à Cuba).

Depuis trois ans, à partir de l’histoire de La Petite Roquette, prison pour enfants construite à Paris en 1830 pour les séparer des adultes, je me suis intéressée aux colonies pénitentiaires agricoles et maritimes qui ont émergé dans les campagnes françaises en réaction à cette architecture panoptique parisienne. Et plus particulièrement à trois d’entre elles : celle de Belle-Île-en-Mer, de Mettray en Touraine et du Val d’Yèvre près de Bourges. La recherche s’est poursuivie avec les Refuges du Bon Pasteur, institutions religieuses, implantés dans de nombreuses villes françaises, où étaient placées les filles.

Comme tu le soulignes, je retrouve le territoire de l’enfance qui affleure parfois dans mon travail en faisant ici émerger la mémoire de ces enfances irrégulières de la seconde moitié du XIXe et de la première du XXe siècle. Je suis très attentive dans certains projets aux premières sensations d’espace que l’on éprouve enfant. Dans d’autres, je regarde de près les espaces de vie, de jeux qui leur sont proposés et vois combien ils recèlent, sous une apparence ludique, une dimension coercitive visant dès le plus jeune âge à la discipline des corps (*Cabinet des espaces potentiels*, 2014). Dans les colonies pénitentiaires pour mineurs et les Bon Pasteur, les formes éducatives et carcérales se confondent totalement.

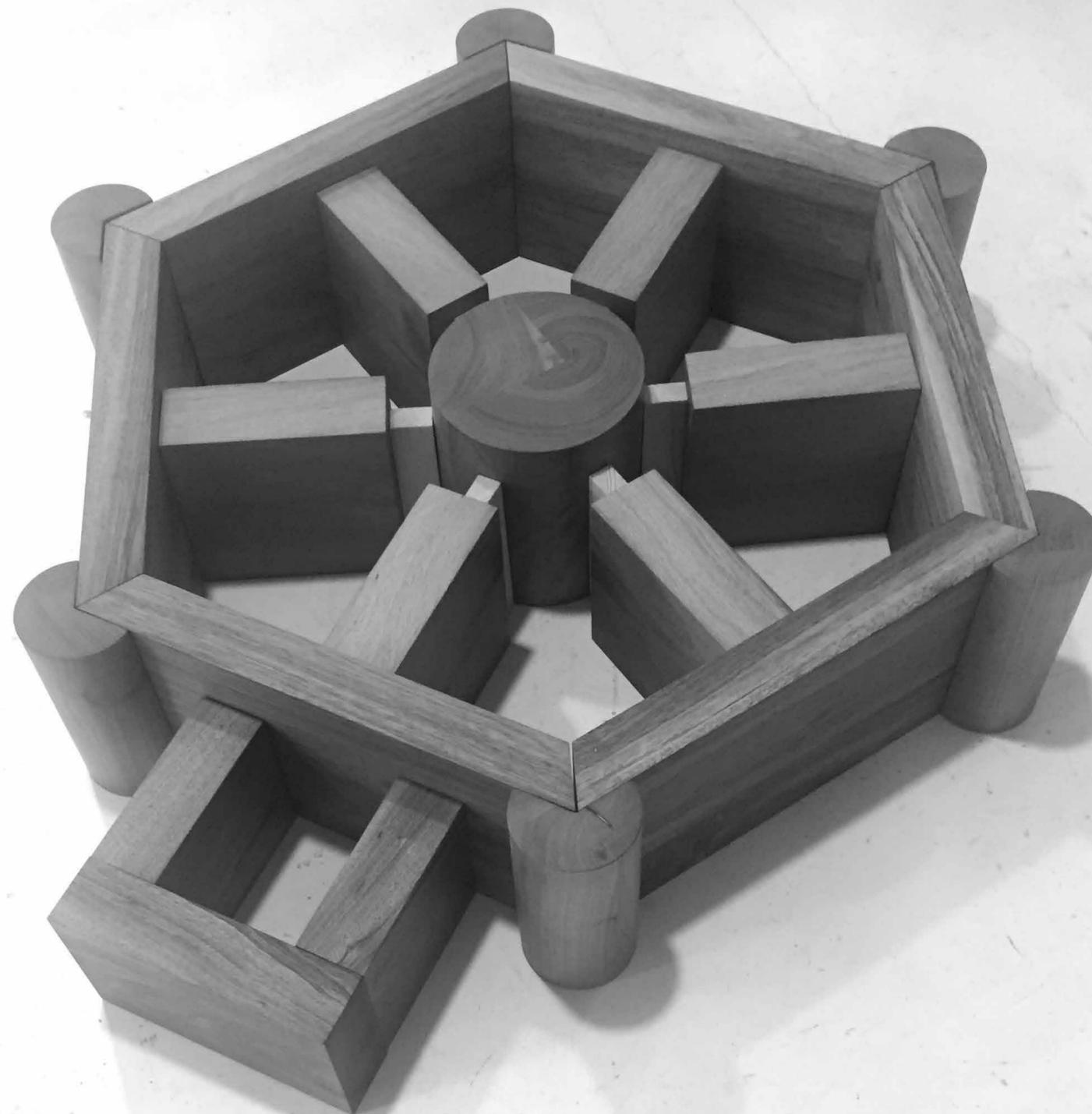
Tu évoques la notion d’hétérotopie de Michel Foucault, autour de laquelle nous avons eu l’occasion d’échanger plusieurs fois cette année. Quand tu parles d’architecture panoptique et de « discipline des corps », c’est encore à lui qu’on pense. En plus de cette analyse très riche des systèmes de domination, des concepts et des notions qu’elles nous a fournis, on sait que l’action de Foucault est également passée par la volonté de donner voix aux détenu.e.s en participant à la création du Groupe d’information sur les prisons. J’ai l’impression qu’entre tes développements sur les plans de prisons et l’attention que tu portes au destin des enfants détenus on trouve un spectre d’approches aussi large. Comment envisages-tu ces rapports qui se dessinent avec le travail de cet intellectuel ?

J’ai découvert le regard de Foucault sur l’œuvre de Jeremy Bentham (*Surveiller et punir*, 1975) bien après celui de Roland Barthes sur celle de Charles Fourier (*Sade, Fourier et Loyola*, 1971). Dans les deux cas, ce sont des philosophes qui analysent des philosophes qui les ont précédé, à travers les formes à la fois totalement abstraites et terriblement concrètes qu’ils ont créés : le panoptique pour Bentham et le phalanstère pour Fourier. Comment d’une pensée, d’un concept, d’un dessin, on glisse vers des propositions d’espaces qui modèlent des vies. Comme tu le rappelles, l’engagement de Foucault à faire apparaître ces abstractions se doublait de l’attention à rendre visibles les trajectoires, les voix de ceux qui les vivaient. Mon travail se construit dans cette opposition, entre structures et corps, notamment entre les formes radicales noires de *Map with a view, géométrie de l’enfermement* et les objets sensibles, fragiles, précieux, conçus comme des fragments de récits des vies des enfants détenus (drapeaux en mousseline de soie, broderies blanches sur mouchoirs blancs, galets dorés...).

L’approche très personnelle qu’avait Michel Foucault de l’histoire m’intéresse aussi beaucoup. Dans certaines œuvres, on ne saurait dire s’il est philosophe ou historien et pourtant on se sent encore ailleurs. J’aime ces glissements de territoires, ces endroits où les disciplines sont enchevêtrées à tel point qu’elles finissent par créer d’autres lieux. Je fonctionne souvent ainsi. Mes projets s’appuient sur un travail de recherche, d’enquête et de collecte d’archives (historiques, scientifiques, sociologiques) qui, tout en étant très présentes, n’apparaissent que rarement directement dans les formes produites. *Floraisons associées aux espaces engendrés*, le titre de l’exposition à La Graineterie, est issu d’un vocabulaire mathématique et évoque les abstractions géométriques et leurs conséquences vivantes ainsi que les espaces de résistance qu’elles génèrent.

En regardant la série d’aquarelles de motifs végétaux que tu as réalisées récemment, *Herbier de mauvaises graines*, j’ai justement pensé à l’un de ces glissements de territoires. Dans *Surveiller et punir*, Foucault reprend une gravure du XVIIIe siècle qui, à l’origine, illustre le traité de Nicolas Andry de Boisregard, *Orthopédie ou l’Art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps*. Elle montre l’utilisation d’un tuteur et d’une corde pour redresser le tronc d’un arbre : exemple dont le médecin propose de s’inspirer pour traiter les membres des enfants. L’image est devenue une sorte de symbole pour cette discipline médicale, mais je ne peux pas m’empêcher d’y voir aussi un risque : stigmatiser, « pathologiser » et finir par éradiquer ce qui s’écarte d’une norme établie. Dans ce cas, comme dans celui des institutions pour mineur.e.s qui t’intéressent, les bonnes intentions peuvent donner lieu à des traitements parfois plus monstrueux que les maux qu’ils sont censés guérir. Le parallèle avec le monde végétal est également parlant aujourd’hui, alors que nous sommes conscient.e.s des méfaits d’une nature maîtrisée à l’excès : monoculture, phytosanitaire et réduction de la biodiversité. J’ai l’impression que la réévaluation qui s’opère quant à notre façon de traiter les autres entités vivantes avec lesquelles nous cohabitons peut offrir en retour des clefs pour interroger nos rapports avec nos semblables. Cette observation des écosystèmes est présente dans ton travail, peux-tu expliquer comment le rapport au végétal a nourri ton projet ? S’agit-il surtout d’un répertoire de formes ou également d’un lieu de réflexion éthique ou politique pour la société humaine ?

L’idée des colonies pénitentiaires agricoles était de « sauver les enfants par la terre et la terre par les enfants ». La plupart des colons avaient juste volé une pomme ou commis un délit de vagabondage parce que leur famille était trop pauvre, d’autres étaient des enfants illégitimes ou simplement récalcitrants à l’autorité. Jules Verne avait ainsi placé son fils à Mettray au nom de la loi de correction paternel : un père pouvait, pour mécontentement suffisant, décider seul ce redressement. Faire pousser droit à la



LAURE TIXIER, *Model (La Petite Roquette)*, 2021 - Noyer, chêne, merisier, pin, 110 x 100 x 21,5 cm  
Production La Graineterie - Courtesy de l’artiste & galerie Analix Forever, Genève

campagne. Cette orthopédie pastorale pensée comme un progrès social aboutissait dans la colonie du Val d'Yèvre au défrichage dix heures par jour de marais insalubres rendus cultivables par le travail non rémunéré des enfants pendant un siècle.

Jean Genet gardait de ses années à Mettray l'impression éblouie et tétanisée d'avoir été captif des fleurs (*Miracle de la rose*, 1946). Pas de murs mais des pensées, des œillets, des lauriers pour gardiens. La lande de Belle-Île-en-Mer était bien trop épineuse pour s'y cacher durablement lors des quelques échappées. *L'Herbier de mauvaises graines* répertorie les plantes de ces trois territoires et les présente entre espace de refuge et d'enfermement, instrument coercitif et d'évasion pour rendre la complexité du rapport au végétal des enfants des bagnes. Des mauvaises graines, des graines vagabondes condamnées à en arracher et à en contrôler d'autres.

Evidemment, on ne pouvait pas rester sans mentionner l'œuvre de Genet. Il a livré le témoignage le plus marquant sur ces colonies pénitentiaires et tu as emprunté l'un de ses vers – « Il se peut qu'on s'évade en passant par le toit » – pour plusieurs de tes pièces. Au-delà du sujet, je trouve que tu partages avec lui la création de basculements et de collisions entre la banalité des choses qui nous entourent et l'extraordinaire que l'imaginaire peut y superposer. Je pense à ces visions que Genet décrit dans *Miracle de la rose* où son langage poétique fait advenir des images marquantes, comme lorsque les chaînes qui pèsent aux poignets du personnage d'Harcamone se transforment « en une guirlande de roses blanches ». On retrouve quelque chose de cet ordre dans ton langage plastique quand tu utilises de la feuille d'or pour écrire sur des galets blancs ou recouvrir une échelle en ronces. Dans les deux cas, j'y vois une façon dont l'imaginaire, notamment celui de l'enfance, construit des échappatoires face à des situations trop difficiles à vivre. Mais si les images produites sont séduisantes, elles ne masquent pas complètement la violence qu'elles contiennent.

La rencontre avec les écrits de Jean Genet a été particulièrement intense, parce qu'au-delà de la succession de lieux d'enfermement qui m'ont emmenée vers lui (la prison de La Petite Roquette, la colonie pénitentiaire de Mettray, la prison de La Santé...), j'ai découvert, comme chez Jacques Demy, la composition d'une langue faite d'antagonismes dont tu parles très justement. Tous deux, pour des raisons et de manières très différentes, ont associé un monde imaginaire et sublimé aux situations intenable qui leur étaient imposées pour sauver leur personnalité ou celles de leurs personnages. Une capacité d'enchantement qui, plutôt que de recouvrir une réalité cruelle, la révèle d'autant plus qu'elle contient sa tentative d'oubli. Le lien à la poésie et le surgissement du conte apparaissent régulièrement dans mon travail. La construction en opposition et la mise en tension dans un même objet y sont des constantes. Dans ce récit, mes formes se concentrent plus intensément en figures d'oxymore. Cette syntaxe plastique, au départ assez intuitive, permet de faire émerger différents niveaux de lecture, de maintenir dans une unité différents points de vues, de rendre visible la complexité de notre rapport au monde et de proposer plusieurs modes de circulation dans les œuvres.

Légères, précieuses, familières, inoffensives et douces, elles invitent à s'y installer sans crainte avant de distiller la noirceur de leur situation sans jamais être frontales. À l'inverse, si l'on y entre en toute connaissance du sujet, elles troublent en guidant vers des points de fuite tracés par des pulsions d'évasion ne serait-ce qu'imaginaire. Chaque fragment du récit est un continuum entre piège et échappatoire. Le geste qui les accompagne est celui de la réparation ou de sa tentative.

**Je trouve intéressant que tu cites le cinéma de Demy parce qu'il donne une place importante aux femmes. C'est ce que tu fais également en te penchant sur les refuges du Bon Pasteur au même titre que les colonies pénitentiaires pour garçons. Dans le traité d'Andry de Boisregard, j'ai été frappé de constater le sort particulier réservé aux corps féminins. Il y pèse, bien plus que sur les masculins, le poids d'une exigence de beauté esthétique et d'une morale de la posture qui sont sans aucun doute dictés par le regard des hommes. J'imagine que cette différence de traitement en fonction du genre est quelque chose qui a stimulé tes recherches.**

Si l'histoire des enfances irrégulières du XIXe et XXe siècle est très peu connue, y compris sur les territoires de ces maisons de redressement, celle des filles est encore plus invisibilisée. Les recherches de Michelle Perrot sur les femmes, les ouvriers, les prisons ont cependant ouvert la voie à d'autres historien.ne.s telles que Véronique Blanchard et David Niget pour les sortir de l'ombre. Les enjeux du contrôle des filles et les systèmes mis en place pour y parvenir étaient très différents de ceux des garçons. Dès quatre ans jusqu'à leur majorité, les filles étaient placées dans les Bon Pasteur, institutions religieuses où les sœurs, indemnisées par l'état, veillaient à leur intégrité morale, corporelle et sexuelle. Elles apprenaient très tôt qu'elles étaient coupables. Coupables d'avoir été abandonnées, violées, d'être illégitimes ou rebelles. Coupables des péchés de leurs mères. Coupables d'être des filles. Elles étaient cloîtrées, tenues au silence, contraintes de longues heures à la prière et au travail de couture ou de broderie, avaient les seins bandés, les cheveux coupés voire tondu, subissaient des examens de virginité... Beaucoup ont gardé le secret de leur passage dans ces lieux, honteuses d'y avoir été enfermées, traumatisées à vie dans leur féminité, et n'ont pu ni partager ni oublier ces portes qui se sont refermées sur leur enfance et leur adolescence. C'est ainsi qu'est née la discrète série *Le poids des portes*. Sur des mouchoirs blancs, avec un fil d'un blanc légèrement différent, je brode, au fur et à mesure de mes recherches, les portes de ces établissements dont celle de Bourges devant laquelle nous sommes tous les deux longtemps passés sans savoir ce qu'elle cachait.

# Des outils collectifs pour une structuration équitable du paysage des arts visuels

Suite aux préconisations issues du Schéma d'Orientation pour le Développement des Arts Visuels (SODAVI) qui s'est achevé fin 2020, devenir.art – réseau des arts visuels en Centre-Val de Loire a construit et adopté collectivement une charte de pratiques équitables. Dans l'optique d'améliorer le financement des projets en arts visuels, notamment les budgets affectés aux rémunérations des artistes-auteurs et autrices, le réseau devenir.art travaille à la finalisation d'un référentiel de rémunérations qui constitue une annexe de la charte.

- Ces outils ont pour ambition de répondre à trois objectifs prioritaires :
- Marquer l'engagement des acteurs et actrices publiques et privées, institutionnelles, mais aussi collectivités et subventionneurs, pour la reconnaissance de principes déontologiques,
  - Engager une prise en considération des coûts réels des projets en arts visuels et améliorer les pratiques de rémunérations au sein du secteur dont celles des artistes-auteurs et autrices,
  - Participer à un mouvement de structuration du secteur des arts visuels à l'échelle régionale et nationale, selon un objectif commun de renforcement des politiques publiques et de consolidation de l'activité économique des artistes-auteurs et autrices et des structures œuvrant dans ce domaine.

**MOBILISEZ-VOUS :  
SIGNEZ  
ET DIFFUSEZ  
LA CHARTE  
DE PRATIQUES  
ÉQUITABLES !**

# charte de pratiques équitables

## LA CHARTE I. L'ÉTHIQUE

### PRÉAMBULE

Des acteurs et actrices représentatives du paysage des arts visuels en région se sont mobilisées au sein d'une commission transversale pour réaliser ce travail sur un mode horizontal :

Isabelle Carlier - codirectrice de l'Antre-Peaux à Bourges,  
Sammy Engramer - artiste,  
Emmanuelle Lauer - artiste,  
Gunther Ludwig - commissaire indépendant et enseignant à l'ESAD Orléans,  
Cécile Pitois - artiste,  
Isabelle Reiher - directrice du CCCOD à Tours,  
Pauline Toyer - artiste.

Relecture et conseils  
CAAP - Comité pluridisciplinaire des artistes-auteurs et autrices,  
CIPAC - Fédération des professionnels de l'art contemporain,  
FRAAP - Fédération des réseaux et associations d'artistes,  
ASTRE - Réseau arts plastiques et visuels en Nouvelle-Aquitaine.

La charte devenir.art est un outil fédérateur à l'usage de tou-ttes les acteurs et actrices des arts visuels et de leurs interlocuteur-rices à l'échelle régionale\*. Elle vise à stimuler les synergies selon un objectif commun de consolidation de l'activité économique des artistes-auteurs et autrices, de valorisation de leurs créations et de leurs rémunérations. La charte s'inscrit dans un mouvement de structuration de l'écosystème des arts visuels au niveau national, et se veut attentive à la mutation des pratiques et aux évolutions professionnelles. Dans cette optique, elle pourra être soumise à des actualisations.

\* On entend par acteurs et actrices autant des personnes physiques que morales (artistes-auteurs et autrices, commissaires d'expositions, régisseur-es, travailleur-euses non-salarié-es, comme des collectifs, associations, institutions, lieux appartenant à des collectivités, etc.).

La charte devenir.art a comme objectif de définir des principes, des valeurs et des engagements. Elle permet de dessiner un cadre respectueux des droits et des devoirs de chacun-e des acteurs et actrices durant la mise en œuvre des activités professionnelles et des pratiques artistiques, afin de rendre les relations de travail les plus équilibrées possibles.

Être membre du réseau devenir.art implique le respect de la charte, en regard des moyens, des capacités, des ambitions des acteurs et actrices qui composent la diversité du paysage des arts visuels.

La charte devenir.art permet aussi aux partenaires non membres du réseau de mesurer leurs engagements envers les artistes, les acteurs et actrices des arts visuels, ainsi que leur implication et la qualité de leur collaboration.

La présente charte est complétée par des annexes à visée pratique portant sur un référentiel de rémunérations des artistes-auteurs et autrices et des fiches ressources sur des exemples de situations de travail (résidences, expositions, ateliers, etc.).

L'état des lieux partagé sur la situation des arts visuels, notamment dans le cadre du SODAVI Centre-Val de Loire, nous rappelle ce constat : les artistes-auteurs et autrices, travailleurs et travailleuses non-salariés, travaillent pour la plupart dans la précarité, et les structures développent leurs projets dans des conditions souvent fragiles.

En amont de toute collaboration de travail, en premier lieu avec les artistes-auteurs et autrices, les acteurs et actrices s'engagent à s'entendre sur le principe d'une discussion préalable pour réunir les conditions permettant d'aboutir à un accord commun, base d'une bonne conduite du projet. Ces conditions sont clairement explicitées par chaque partie. Le respect de l'autre et la bienveillance constituent le socle minimal de toute collaboration.

Les conditions permettant d'appréhender, d'accueillir et de soutenir les activités des artistes-auteurs et autrices, et plus largement les acteurs et actrices des arts visuels qu'ils soient travailleurs et travailleuses non-salariés ou œuvrant au sein de structures, sont les suivantes :

➤ **La transparence vis-à-vis des financements du projet.** Veiller à ce que chacune des parties soit informée en amont des moyens financiers accordés aux différents volets du projet.

➤ **La transparence des dispositifs.** Appliquer un principe de diversité et d'alternance dans tous les dispositifs de sélection des artistes-auteurs et autrices, des commissaires, des chercheur-es, des scénographes, etc. (aides à la création, 1 % artistique dans les constructions publiques, appels à projets pour résidences...). Rendre publique la composition des jurys et des comités de sélection. Favoriser la présence d'artistes-auteurs et autrices dans les conseils d'administration des structures de diffusion et de production.

➤ **La législation.** Respecter la loi en vigueur, notamment le code de la propriété intellectuelle (droits moraux, droits patrimoniaux : les droits de représentation et de reproduction), le principe de rémunération du travail, le code de la sécurité sociale, le code des impôts, ...

➤ **Le respect de la parité femmes-hommes et de la diversité.** Agir au mieux contre les discriminations et en faveur des droits culturels. Veiller à une présence paritaire des femmes et des hommes au sein des programmations, des

instances de représentations, des équipes de travail... Être attentif-ve à la représentativité des minorités. Être soucieux et soucieuse des conditions socio-économiques et de la notion de capital culturel de l'ensemble des interlocuteurs et interlocutrices (artistes, équipes, publics, partenaires).

➤ **L'économie solidaire et l'attention écologique.** Appliquer une gestion optimisée des ressources. Travailler avec des entreprises locales. Privilégier les circuits courts. Veiller aux choix des matériaux et aux types de mise en œuvre. Encourager le recyclage et le réemploi.

➤ **Disponibilité et temporalité.** Respecter la faisabilité du projet entre toutes les parties prenantes. S'assurer de l'accompagnement réel des projets, par la désignation d'un ou une interlocuteur-riche référent-e. Être attentif-ve aux équipes et aux moyens qui concourent à la bonne réalisation du projet.

Les phases de recherche, conception, création d'une œuvre, d'un projet d'exposition ou d'un événement nécessitent une véritable collaboration entre les parties prenantes : équipes des structures, artistes-auteurs et autrices, commissaires, médiateurs et médiatrices, etc.

Afin de créer un cadre de travail approprié, il s'agit de mettre en œuvre les conditions d'une écoute et d'un échange sans pression, d'apporter les meilleurs conseils, et de stimuler les retours sur le travail et ses possibilités de diffusion.

D'une manière générale, sont mobilisées les compétences nécessaires pour la réalisation des œuvres, ainsi qu'une réelle compréhension des processus de travail, de création, de diffusion et de médiation.

En outre, faciliter les relations avec les professionnel·les de l'art et les acteur-rices du marché de l'art (galeries, maison d'édition, collectionneur-euses...) participe à une plus grande lisibilité et visibilité du projet.

## II.

## CONTRACTUALISATION, BUDGETS & RÉMUNÉRATIONS

Après une discussion préalable sur les attentes et les objectifs de chaque partie et afin de bien établir les droits et obligations de chacune, toute collaboration entre l'artiste-auteur-riche et la structure organisatrice doit faire l'objet d'un contrat écrit :

- **La durée** : Cette convention doit clairement établir la durée de la collaboration, qui doit être réaliste en regard des objectifs du projet.
- **Le budget** : Le budget détaillé du projet, négocié et validé en amont par les deux parties, doit être placé en annexe de la convention.
- **Les rémunérations** : L'artiste-auteur-riche est rémunéré-e pour toute création ou diffusion d'œuvre. Le contrat fixe le montant et la prise en charge par la structure organisatrice des honoraires, des droits de représentation, et des cessions de droits éventuels. La rémunération des artistes-auteurs et autrices comme des autres travailleurs et travailleuses non-salariées doit être équilibrée par rapport au budget artistique global du projet. Elle concerne à la fois les étapes de préparation, réalisation, restitution et bilan du projet.
- **Les prises en charge financières** : Les moyens de production des œuvres, expositions, événements, ..., sont pris en charge par la structure organisatrice. Les frais de déplacement et d'hébergement des artistes-auteurs et autrices, des travailleurs et travailleuses non-salariées, les frais de transport des œuvres sont également pris en charge par la structure organisatrice.
- **Les activités dans le prolongement de l'activité artistique** :
  - Les activités distinctes de la création elle-même donnent lieu à une contractualisation et une rémunération supplémentaire. **Toute intervention de médiation ou intervention spécifique (conférence, atelier, workshop...)** demandée à un-e artiste-auteur-riche est rémunérée par la structure organisatrice.
  - **La rédaction de projet suite à un appel d'offres, les participations à des jurys et les productions intellectuelles spécifiques** sont rémunérées et/ou indemnisées en particulier pour les artistes-auteurs et autrices, travailleurs et travailleuses non-salariées.

## III.

## COOPÉRATION & SOLIDARITÉ

La charte devenir.art encourage le travail de collaboration en réseau entre les différent-es acteurs et actrices. Au sein d'un écosystème horizontal, il s'agit de travailler en complémentarité et de mieux soutenir les artistes-auteurs et autrices, ainsi que les travailleurs et travailleuses non-salariés. Cet esprit de coopération a pour objectif de faire émerger des politiques nouvelles, favorisant la mutualisation des moyens et des énergies.

En région Centre-Val de Loire, des acteurs et actrices mutualisent leurs désirs, travaillent ensemble et sont attentifs et attentives à la création sur leur territoire. Il existe déjà des outils et des projets collaboratifs. L'ambition du réseau devenir.art est de renforcer cet état d'esprit en favorisant un certain nombre d'actions comme par exemple :

- Partager des dossiers d'artistes entre professionnel-les ;
- Diffuser collectivement des appels à résidences, bourses, prix et autres dispositifs d'aides ;
- Organiser des visites d'ateliers d'artistes pour les professionnel-les et les collectionneur-euses ;
- Organiser des voyages/rencontres artistiques et professionnelles ;
- Co-produire des expositions, construire des programmations croisées, etc. ;
- Accompagner la création d'espaces de travail pérennes (ateliers individuels, partagés, tiers lieux, ...)
- Mettre à disposition des espaces de travail et/ou de monstration de manière temporaire ;
- Mettre en commun des dispositifs de communication ;
- Motiver des politiques culturelles plus attentives aux arts visuels à l'échelle municipale, intercommunale, départementale, régionale, nationale et internationale.

Les modèles coopératifs stimulent l'inventivité, le débat contradictoire et valorisent le bien commun. La responsabilité des acteurs et actrices et leur engagement ouvrent à une compréhension plus large des enjeux, et à terme, à une solidarité affirmée pour renforcer le secteur des arts visuels et sa visibilité sur le territoire.

## RÉFÉRENTIEL DE RÉMUNÉRATIONS DES ARTISTES-AUTEURS ET AUTRICES

Dans l'optique d'améliorer le financement des projets en arts visuels, notamment les budgets affectés aux rémunérations des artistes-auteurs et autrices, le réseau devenir.art construit un référentiel de rémunérations. Ce référentiel constitue une annexe de la Charte de pratiques équitables du réseau.

Cet outil répond à un triple objectif :

- La prise en considération des coûts réels d'un projet en arts visuels,
- L'amélioration des pratiques de rémunérations des artistes-auteurs et autrices,
- La participation à une structuration équitable du secteur.

Les barèmes proposés permettent une meilleure prise en compte de la valeur du travail d'un-e artiste et de la réalité financière du montage d'un projet artistique : recherche, conception, développement, création d'œuvre, accrochage, communication, médiation, rencontres publiques, ...

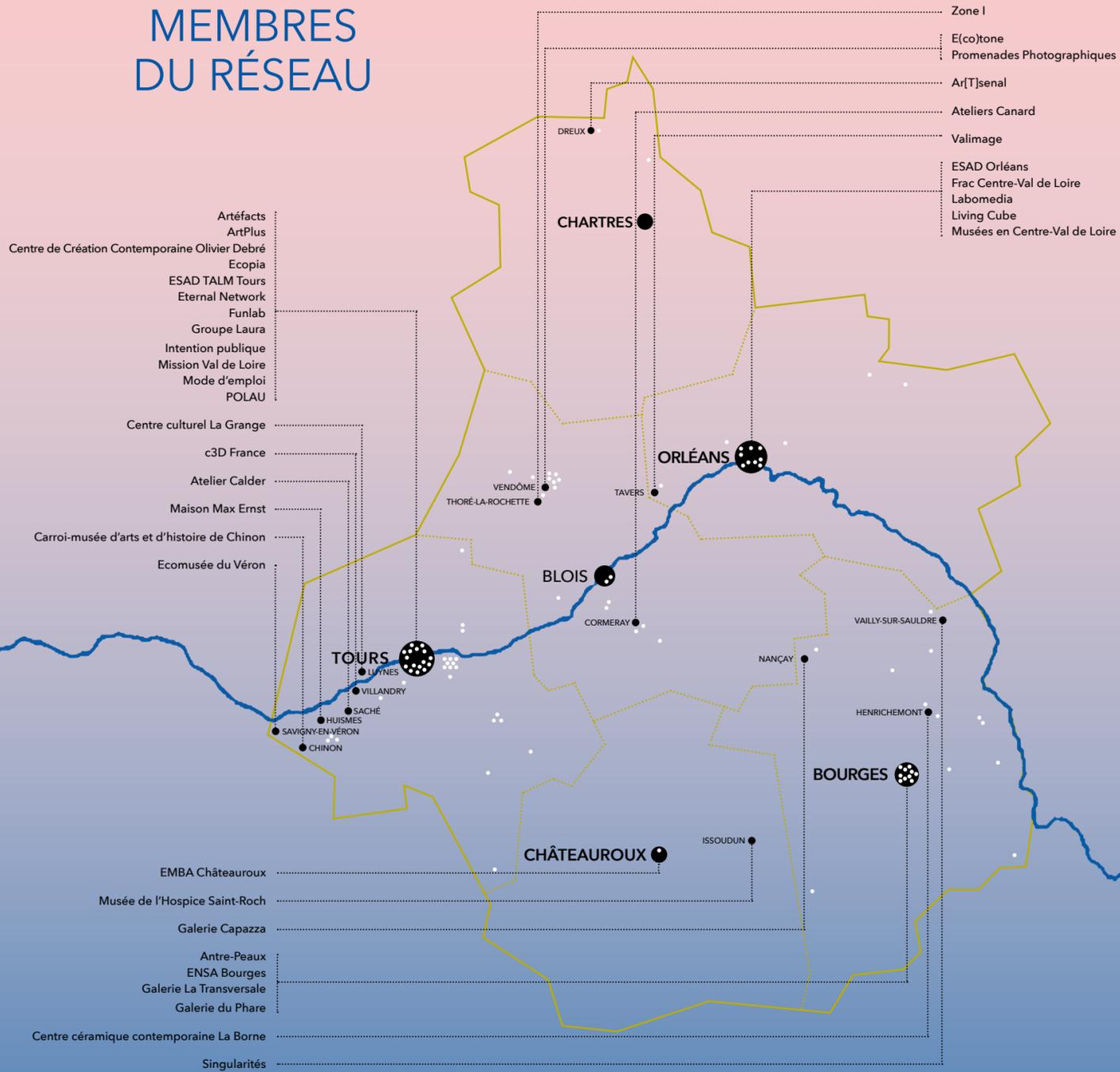
Ces chiffres offrent une base de référence à laquelle doit s'ajouter la prise en compte du contexte spécifique à chaque collaboration. Ce référentiel est un moyen pour chacun-e des acteurs et actrices de mesurer son engagement. Ce référentiel constitue pour toutes et tous un horizon à atteindre, et un levier pour un financement plus adapté des projets et des politiques publiques en arts visuels.

La définition des types d'activités est basée sur les spécificités du régime social des artistes-auteurs et autrices. La définition des rémunérations est fondée sur un minimum de rémunération des artistes. Des tarifs plus importants sont libres et encouragés.

Cette grille de rémunérations est établie en lien avec les référentiels de ASTRE - Réseau arts plastiques et visuels en Nouvelle-Aquitaine, du CAAP - Comité Pluridisciplinaire des Artistes-Auteurs et des Artistes-Autrices, ainsi que le barème des tarifs minimums produit conjointement par le CARFAC - Canadian Artists' Representation/Le Front des artistes canadiens et le RAAV - Regroupement des Artistes en Arts Visuels du Québec.



# MEMBRES DU RÉSEAU



devenir.art fédère de manière ouverte des personnes physiques et morales qui œuvrent directement dans le champ des arts visuels, soutiennent et/ou portent un intérêt pour ses enjeux. devenir.art est porteur d'une parole collective destinée à soutenir une meilleure prise en compte des arts visuels dans les politiques publiques.

Ses actions visent à augmenter l'émergence et la recherche, la juste rémunération, la visibilité et la présence des artistes et de leurs créations, ainsi que des activités des acteurs et actrices de la création, diffusion, formation,... Le réseau agit à l'échelle du Centre-Val de Loire, participe également aux débats nationaux et aux initiatives internationales, notamment européennes. En tant que réseau transversal d'acteurs et actrices, devenir.art ne se substitue pas à elles-eux mais a vocation à renforcer leurs présences et moyens d'actions. devenir.art crée du lien, favorise l'interconnaissance, la mise en relation professionnelle, et les échanges avec d'autres secteurs d'activités.

Le réseau souhaite également accompagner les élu-es locales dans leur projet de territoire, être une ressource, les mettre en lien avec les acteurs et actrices pour les accompagner dans le développement du dynamisme de leur territoire. Ses membres et salarié-e-s produisent des outils, des informations et des données qui participent à la structuration du paysage des arts visuels. devenir.art est à la fois un moyen, un support et un relai. Il concerne les professionnel-le-s du secteur, celles-eux d'autres domaines qui sont en interface avec lui, in fine les publics destinataires de l'engagement des acteurs et actrices.

CARMEN BLIN > [coordination@devenir.art](mailto:coordination@devenir.art) / 06 24 51 21 28 | LOÏC VOLAT > [communication@devenir.art](mailto:communication@devenir.art) / 07 78 32 98 77



Vous êtes  
artiste, commissaire  
ou critique indépendant-e,  
étudiant-e ou enseignant-e  
en art, artisan-e, représentant-e  
salarié-e d'une structure en arts visuels,  
élu-e ou salarié-e d'une collectivité,  
collectionneur-se ou galeriste ?

**ADHÉREZ**  
[www.devenir.art](http://www.devenir.art)

Je signe  
la charte  
de pratiques  
équitables !

NOM :  
PRÉNOM :  
ACTIVITÉ :  
STRUCTURE (LE CAS ÉCHÉANT) :

**ECO**

20g  
valable jusqu'au  
31/12/2021

DEVENIR ART  
AUTORISATION 10203  
37049 TOURS CEDEX 01

- |  |   |  |   |   |   |
|--|---|--|---|---|---|
| <b>ARTISTES ET ARTISAN-ES</b><br>Mariano Angelotti<br>Ókin Awa<br>Christine Arzel<br>Sandrine Azara<br>Jonathan Bablon<br>Jonathan Bablon<br>Laurent Baude<br>Élise Beau cousin<br>Laurence Bernard<br>Xavier Bertola<br>Marie-Laure Besson<br>Morgan Bodart<br>Rémi Boinot<br>Karine Bonneval<br>Laetitia Bourget<br>Aurélien Brunet<br>Stéphane Buissart<br>Jeanne Cardinal<br>Bernard Calet | Laurence Chabard<br>François Chaillou<br>Amour Chammartin<br>François-Xavier Chanioux<br>Quentin Cherrier<br>Cédric Cordrie<br>Lucie Damond<br>Marie-Dominique Dhelsing<br>Roland Drover<br>Joëlle Dubois<br>Anaïs Dunn<br>Sammy Engramer<br>Charlotte Faber<br>Pierre Feller<br>Catarina Ferreira de Figueiredo<br>Jean Frémot<br>Ann Grim<br>Marie-Noëlle Guyot<br>Fred Guzda | Aline Heau<br>Manuel Herreño Mejia<br>Sébastien Hoeltzener<br>Magda Hoibian<br>Anne Houel<br>Jaja<br>Guy Kayser<br>Amélie Lainé<br>Florent Lamouroux<br>Celsian Langlois<br>Emmanuelle Lauer<br>Olivier Leroy<br>Stéphanie Letessier<br>Rebecca Loulou<br>François Mallard<br>Isabelle Martin<br>Étienne Meignant<br>Diego Movilla<br>Grégoire Messeri | Malik Nejmil<br>Alexis Pandelle<br>Lucien Petit<br>Adrien Piard<br>Benoit Pintero<br>Yannick Piro<br>Cécile Pitois<br>Isabelle Pontani<br>Celine Robbe<br>Marie-Laure Rocher<br>Alain Sadania<br>Bruno Saulay<br>Pauline Sauveur<br>Roland Schär<br>Pauline Toyer<br>Paula Velez Bravo<br>Joy Weber<br>Zazü | <b>INDÉPENDANT-E-S</b><br>Sylvaine Baglan<br>James Belaud<br>Elodie Bernard<br>Serge Caïen<br>Anne-Laure Chamboissier<br>Marie Compagnon<br>Jérôme Cotinet-Alphaize<br>Dominique Deyber<br>Gunther Ludwig | <b>SALARIÉ-E-S DE STRUCTURES</b><br>Cindy Daguene<br>Quentin Meunier<br>Nathalie Perrault<br>Laëtitia Toulout<br>Marianne Vigneulle |
|--|---|--|---|---|---|

GRAPHISME : OLIVIER MORVAN (AGENTLIQUIDE.COM)  
ASSISTÉ DE ANASTASIA SVIRIDOVA  
D'APRÈS L'IDENTITÉ VISUELLE DE ELVIRA VOYNAROVSKA

# C

ad minoliti  
*play theater*  
exposition au CCC OD  
01.10.21 - 20.02.22

centre  
de  
création  
contemporaine  
olivier  
debré

jardin français 1<sup>er</sup>  
37 000 tours  
[www.CCCOD.fr](http://www.CCCOD.fr)

# NEW DEAL À LA MORINERIE

Situés à Saint-Pierre-des-Corps, les ATELIERS DE LA MORINERIE existent depuis 1998. Initié par ANNIE CATELAS, ce projet d'envergure permet aux artistes de travailler sereinement tout en évitant l'isolement propre aux activités es plasticien.ne.s, musicien.n.e.s ou artisan.e.s. Les liens ainsi créés invitent au partage et à l'entraide. Ces collectifs informels sont essentiels à la création artistique en Centre Val de Loire.

Durant le mois de mai 2021, les artistes de la Morinerie se mobilisent pour investir le SHOW ROOM ainsi que le QUAI DE DÉBARQUEMENT. Tout est enduit, repeint, éclairé afin d'accueillir quatre expositions à la suite :

- WE DON'T COME FROM NOTHING — mai 2021
- EARTH ZONE — juin 2021
- ROBERTO RÉBORA — du 16 septembre au 15 octobre 2021
- L'HORIZON DES ÉVÉNEMENTS (MÉLISSANDRE HERDIER, RAISA SALVADOR) — 22 octobre au 21 novembre 2021

La façade des ATELIERS DE LA MORINERIE est également repeinte sous la conduite d'OLIVIA ROLDE, grande prêtresse des couleurs verticales. Cette nouvelle enseigne indique la volonté de passer à une autre étape. Les ATELIERS DE LA MORINERIE deviennent un lieu d'exposition incontournable pour les tourangelles, les ligériennes, mais aussi les parisiennes, les new-yorkaises, les pékinoises, ainsi que pour toutes les personnes accordées aux masculins.



TILÉO & GUILLAUME LE BAUBE, *Bouée de sauvetage*, 2020-21 — Moulage de plomb sur âme de plâtre, Les Ateliers de la Morinerie

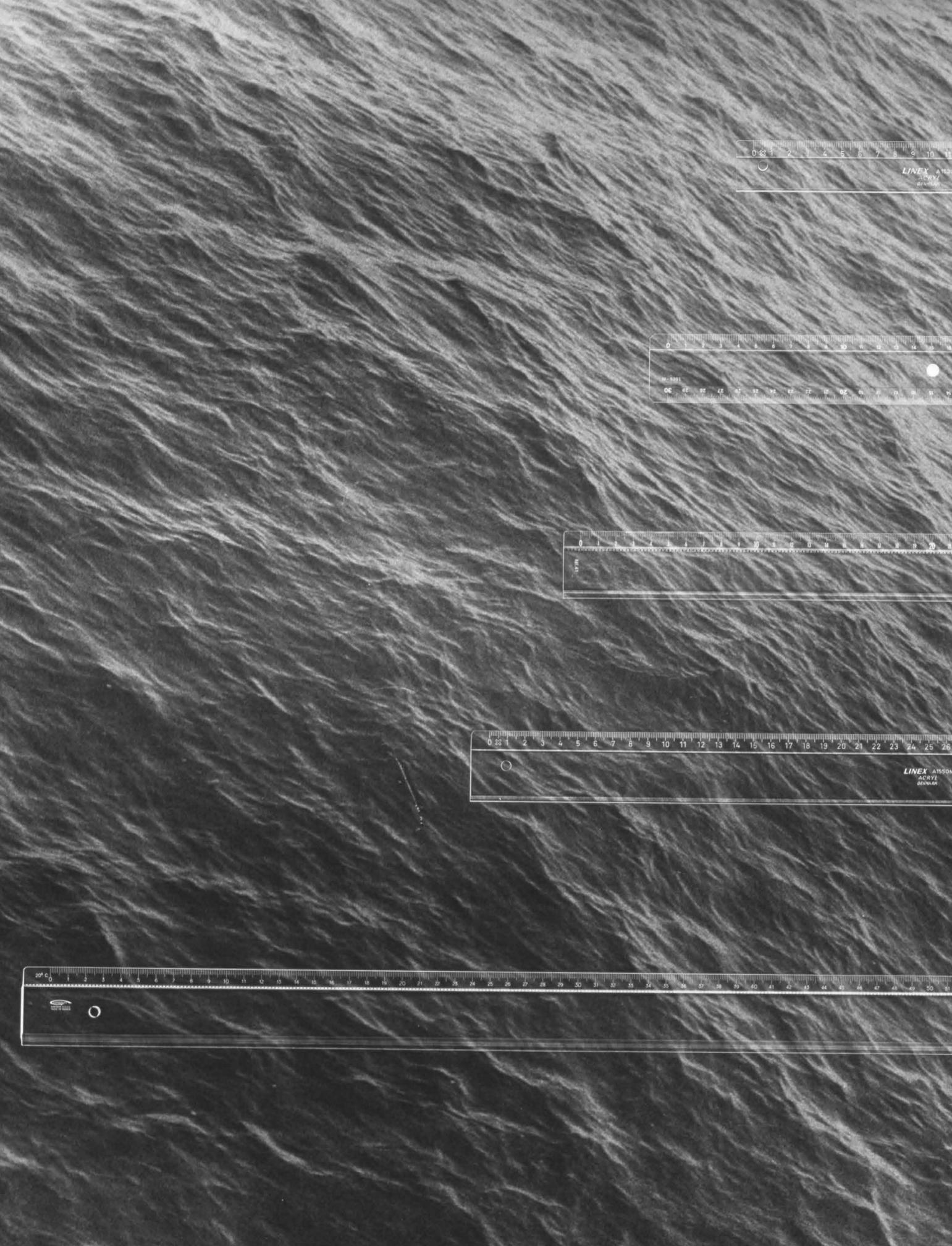
BOJANA NIKCEVIC, *Doudoutérus*, 2019

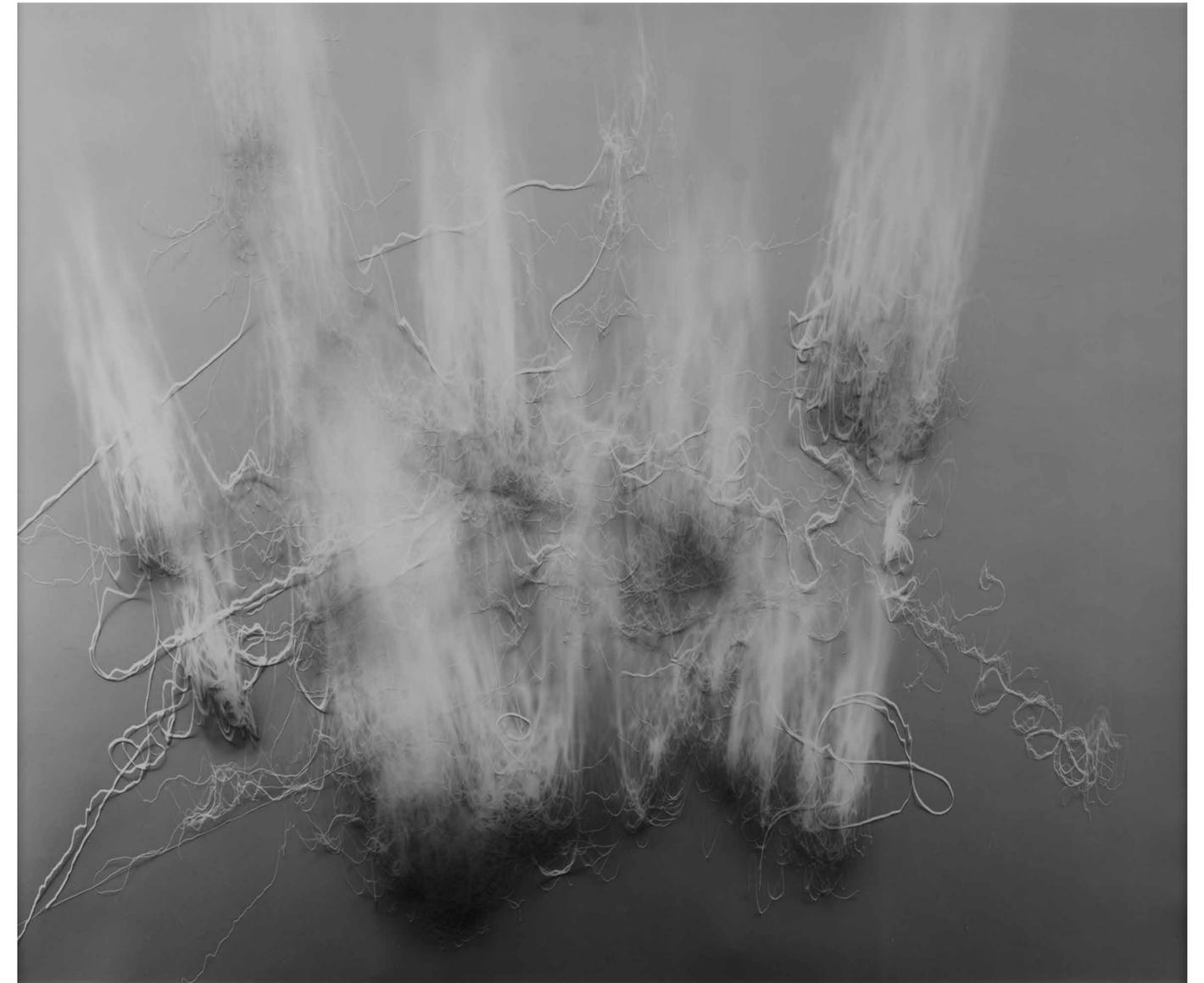
# PIERRE SAVATIER



*Règles filées, cube #1*, 2009, photogramme couleur, Cibachrome, 91 x 106 cm

*Instruments de mesure, règles graduées (détail)*, 1998, photogramme sur photographie noir et blanc argentique, 74 x 111 cm





*Écheveaux, grand #2*, 2007 photogramme noir et blanc, argentique, 90 x 110 cm

*Plissé quadrillé #5 (détail)*, 2009, photogramme couleur, Cibachrome, 70 x 100 cm

# CHIENDOCK

«Est-ce que notre tâche à venir est de nous avancer vers un mode de pensée, inconnu jusqu’à présent dans notre culture, et qui permettrait de réfléchir à la fois, sans discontinuité ni contradiction, l’être de l’homme et l’être du langage ? — et dans ce cas, il faut conjurer, avec les plus grandes précautions, tout ce qui peut être un retour naïf à la théorie classique du discours […]. Mais il se peut aussi que soit à jamais exclu le droit de penser à la fois l’être du langage et l’être de l’homme ; il se peut qu’il y ait là comme une ineffaçable béance (celle en laquelle justement nous existons et parlons), si bien qu’il faudrait renvoyer aux chimères tout l’anthropologie où il serait question de l’être du langage, toute conception du langage ou de la signification qui voudrait rejoindre, manifester et libérer l’être propre de l’homme. […] Rien ne peut nous dire à l’avance de quel côté la voie est ouverte. La seule chose que nous sachions pour l’instant et en toute certitude, c’est que jamais dans la culture occidentale l’être de l’homme et l’être du langage n’ont pu co-exister et s’articuler l’un sur l’autre. Leur incompatibilité a été un des traits fondamentaux de notre pensée.»

*Les mots et les choses*, Michel Foucault, 1966.

## L'ÊTRE DE L'HOMME

Dans son livre *L’effet sophistique*, Barbara Cassin questionne la naissance de l’Être qui, en tant que figure ontologique, s’étend de Parménide à Heidegger. Le point de départ se trouve dans un poème au sein duquel le présocratique Parménide expose la découverte de l’Être. Quelques décennies plus tard, le sophiste Gorgias critique cette nouveauté et argumente en faveur d’une invention et non d’une découverte. Durant le XX<sup>e</sup> siècle les luttes sont similaires, Heidegger affirme que le dévoilement de l’Être s’inscrit dans le Pli (*Zwiefalt*) de l’étant (*Dasein*) ; alors que Barbara Cassin renvoie l’automanifestation de l’Être à une création littéraire. Si d’un côté l’Être participe de la construction d’un mythe philosophique ; de l’autre, l’existence de l’Être tient à la nature même du langage, nature dont le but est de fabriquer des apparences distinctes qui qualifient tout ce qui existe, donc des unités lisibles (mot) et visibles (image). Le débat est subtil. Heidegger s’appuie sur Nietzsche et son goût pour les apparences, mais c’est pour mieux le trahir et inoculer de l’Être dans les plis de l’étant (*Dasein*). D’un autre côté, Barbara Cassin ne nie pas l’existence de l’Être, elle questionne simplement sa nature substantielle, insécable et autosuffisante : «Arendt, à cet égard, remarque que Gorgias a critiqué «très tôt» la scission entre être et apparaître, et stigmatisé l’impuissance de l’être comme de l’apparaître seuls, citant même un fragment attribué au sophiste par Proclus : «L’être est invisible (*aphanes*) quand il n’arrive pas au paraître, et le paraître est impuissant (*asthenes*) lorsqu’il n’arrive pas à l’être.»

Découverte ou création, l’Être incarne par convention une entité insécable. L’Être est Un. Au même titre que Dieu, l’Être-Un contient substantiellement tout ce qui existe. Néanmoins, tout ce qui existe s’envisage de manière séparée, en compagnie de corps distincts, de parties, d’unités ou d’atomes. Afin de transcender la problématique dissolution de l’Être en petites coupures, les métaphysiciens inventent la Monade : «Le terme ‘monade’ employé en métaphysique signifie étymologiquement « unité » (μονάς *monas*). C’est l’Unité parfaite qui est le principe absolu. C’est l’unité suprême (l’Un, Dieu, le Principe des nombres), mais ce peut être aussi, à l’autre bout, l’unité minimale, l’élément spirituel minimal. Plus subtilement, la notion de monade évoque un jeu de miroirs entre l’Un, *la Monade* comme unité maximale, et *les monades*, les éléments des choses ou les choses en tant qu’unités minimales, reflets, de l’Un ; une chose une est comme un microcosme, un reflet, un point de vue de l’Unité ; une âme dit partiellement ce qu’est l’Âme, celle du monde, ou l’Esprit.» (source wiki).

La difficulté consiste à réduire l’Être-Un à un dénominateur commun (essentiel ou substantiel) contenu dans tous les éléments qui composent l’univers et le divers. L’identité insécable d’une chose, même insignifiante, se doit d’être l’exact reflet de l’Un insécable, donc petite monade identique à la grande Monade. Par exemple, dans *l’Exode (III, 14) Dieu se nomme «celui qui est»*. Dieu est identique à lui-même, unité indivisible qui, selon les exégèses, surplombe, loge, rayonne, raisonne, infuse dans le cœur des femmes et des hommes, ou dans les formes animales, végétales et minérales selon l’option spinoziste (*Nature naturée/naturante*). Moralité, l’être de l’homme incarne la part identique et insécable de Dieu. Cette équation métaphysique conditionne d’autres réalités. Ainsi l’unité nationale regroupe un ensemble de valeurs politiques, morales ou culturelles (fixes, durables et *a*

nombre d’électrices et d’électeurs ou de membres d’un parti, nombre de croyant.e.s et de soldat.e.s, nombre de centrales nucléaires et de sous-marins, nombre de quintaux de blé et de betterave,… entre deux, trois ou x ensembles (nations, religions, communautés, corporations, etc.). Ces ensembles représentent des unités idéologiques insécables qui fabriquent l’identité, *a priori* insécable et autosuffisante, de leurs membres.

L’esprit humain ne peut opérer dans le réel sans valeurs distinctes et opposables, sans valeurs positives et négatives. Ce qui est opposable est différent, donc non-identique, exclu, rejeté de la dimension idéale et des valeurs positives promues par un groupe humain. Les critères négatifs renforcent l’inénarrable désir de domination, de possession, d’exploitation — nous renvoyant ainsi à la soumission et/ou à l’oppression d’un groupe concurrent, d’une classe différentes, d’un genre, d’une race, etc. Toutefois, les négations incarnant la destruction de la nature, la corruption financière, le racisme, le sexisme, etc. sont à considérer comme un rappel des limites à ne pas franchir par les individus au sein d’un ensemble cohérent positif — individus faisant partis le plus souvent de la plèbe (*Pathos*). On peut nommer ces négations de la façon qu’on voudra, elles sont oppositives, différentielles, distinctives ; elles ont pour principe de renforcer les valeurs positives des ensembles unificateurs dont la publicité est établie par les lois, les normes et les règles de conduite d’une nation, d’un empire, d’une communauté, etc.

Le maître désigne les valeurs négatives qu’il faut exclure afin de préserver l’unité du groupe, afin de fixer l’identité des individus, de conserver les limites d’un ensemble cohérent. Toutefois, l’histoire nous montre que l’insatisfaction du maître exacerbe le fantasme de la toute puissance et stimule les valeurs opposables synonymes de luttes de prestige, de rivalité, de concurrence — sans aucun doute pulsionnelles et libidinales. Moralité, le désir d’accéder à la **totalité** incite le maître à détruire, corrompre, mentir, soudoyer, donc à **jouir** simultanément du bien et du mal, de l’utile et de l’inutile, du plaisir et du déplaisir, etc.

Lorsqu’il s’agit d’étancher sa soif ou d’apaiser sa faim, se met en place un processus permettant à l’homme, au singe comme au bœuf de satisfaire ses besoins élémentaires. Que cela soit un lièvre gambadant dans une prairie ou un paquet de saucisses dans un supermarché, le processus est toujours le même : il s’agit 1, de viser/choisir/sélectionner l’objet-unité nécessaire à sa survie ; 2, de capturer/saisir/appréhender l’objet-unité ; et 3, d’assimiler, d’accumuler, de posséder ou de dominer l’objet-unité. Si dans le monde animal la conservation des aliments poursuit une logique de survie, tel l’ours ou l’écureuil qui accumulent des aliments pour passer l’hiver, il en est de même pour l’homme qui recherche des moyens de conservation des aliments, donc de stockage. La révolution néolithique engendre non seulement la sédentarisation mais aussi bon nombre de techniques propres à la conservation et à l’accumulation qui, irréversiblement, s’appuie sur l’unité comptable. Notre espèce segmente, sectionne, coupe, divise, sépare ; puis classe, indexe, répartit, additionne, soustrait ; enfin, regroupe, agence, accumule, stocke… compte et recompte.

Toutes les pratiques humaines engendrent des échanges entre individus, notamment des échanges sous formes d’unités. C’est parce que ces unités sont opposées (qualité) et/ou distinguées (quantité) qu’elles sont échangeables. Dès la naissance de l’écriture, l’archéologie nous fournit un nombre conséquent de preuves comptables sous la forme de tablettes en terre cuite décrivant une à une les marchandises échangées. En regard des besoins les plus élémentaires, la notion d’unité est issue d’objets consommables et utiles à la survie. Notons que les esclaves et les femmes s’échangeaient, et s’échangent encore par le biais du mariage, au même titre que des objets-unités utiles à la production ou à la reproduction (*cf.* la *Théorie de l’alliance* de Claude Levi-Strauss).

Le capitalisme poursuit le même but, les hommes et les femmes, ouvrier.e.s ou cadre supérieur.e.s, ne sont ni plus ni moins que des unités échangeables. Ainsi l’unité comptable sert à diviser, séparer, distinguer toutes les choses existantes. Toutefois, l’unité comptable est aussi associée à une qualité, celle de l’objet en question. Ce n’est pas seulement 1 chose contre 1 autre chose, mais bien 1 lièvre contre 1 paquet de saucisses. *Le* lièvre, par l’opération du saint article «le», contient tous les lièvres, *idem* pour *le* paquet de saucisses.

Les mots qualifiant les choses sont eux-mêmes des unités comptables, soit sous une forme universelle (grande Monade) : *le* lièvre, soit sous une forme particulière (petite monade) : *un* lièvre.

Les constructions sont conceptuellement symétriques : la Monade et les monades, Dieu et les hommes, le maître et les esclaves, l’unité politique et les partisan.e.s, l’unité religieuse et les croyant.e.s, l’unité monétaire et les monnaies, le lièvre en général et un lièvre en particulier, etc. L’équation est la

nombre d’électrices et d’électeurs ou de membres d’un parti, nombre de croyant.e.s et de soldat.e.s, nombre de centrales nucléaires et de sous-marins, nombre de quintaux de blé et de betterave,… entre deux, trois ou x ensembles (nations, religions, communautés, corporations, etc.). Ces ensembles représentent des unités idéologiques insécables qui fabriquent l’identité, *a priori* insécable et autosuffisante, de leurs membres.

L’esprit humain ne peut opérer dans le réel sans valeurs distinctes et opposables, sans valeurs positives et négatives. Ce qui est opposable est différent, donc non-identique, exclu, rejeté de la dimension idéale et des valeurs positives promues par un groupe humain. Les critères négatifs renforcent l’inénarrable désir de domination, de possession, d’exploitation — nous renvoyant ainsi à la soumission et/ou à l’oppression d’un groupe concurrent, d’une classe différentes, d’un genre, d’une race, etc. Toutefois, les négations incarnant la destruction de la nature, la corruption financière, le racisme, le sexisme, etc. sont à considérer comme un rappel des limites à ne pas franchir par les individus au sein d’un ensemble cohérent positif — individus faisant partis le plus souvent de la plèbe (*Pathos*). On peut nommer ces négations de la façon qu’on voudra, elles sont oppositives, différentielles, distinctives ; elles ont pour principe de renforcer les valeurs positives des ensembles unificateurs dont la publicité est établie par les lois, les normes et les règles de conduite d’une nation, d’un empire, d’une communauté, etc.

Le maître désigne les valeurs négatives qu’il faut exclure afin de préserver l’unité du groupe, afin de fixer l’identité des individus, de conserver les limites d’un ensemble cohérent. Toutefois, l’histoire nous montre que l’insatisfaction du maître exacerbe le fantasme de la toute puissance et stimule les valeurs opposables synonymes de luttes de prestige, de rivalité, de concurrence — sans aucun doute pulsionnelles et libidinales. Moralité, le désir d’accéder à la **totalité** incite le maître à détruire, corrompre, mentir, soudoyer, donc à **jouir** simultanément du bien et du mal, de l’utile et de l’inutile, du plaisir et du déplaisir, etc.

Lorsqu’il s’agit d’étancher sa soif ou d’apaiser sa faim, se met en place un processus permettant à l’homme, au singe comme au bœuf de satisfaire ses besoins élémentaires. Que cela soit un lièvre gambadant dans une prairie ou un paquet de saucisses dans un supermarché, le processus est toujours le même : il s’agit 1, de viser/choisir/sélectionner l’objet-unité nécessaire à sa survie ; 2, de capturer/saisir/appréhender l’objet-unité ; et 3, d’assimiler, d’accumuler, de posséder ou de dominer l’objet-unité. Si dans le monde animal la conservation des aliments poursuit une logique de survie, tel l’ours ou l’écureuil qui accumulent des aliments pour passer l’hiver, il en est de même pour l’homme qui recherche des moyens de conservation des aliments, donc de stockage. La révolution néolithique engendre non seulement la sédentarisation mais aussi bon nombre de techniques propres à la conservation et à l’accumulation qui, irréversiblement, s’appuie sur l’unité comptable. Notre espèce segmente, sectionne, coupe, divise, sépare ; puis classe, indexe, répartit, additionne, soustrait ; enfin, regroupe, agence, accumule, stocke… compte et recompte.

Toutes les pratiques humaines engendrent des échanges entre individus, notamment des échanges sous formes d’unités. C’est parce que ces unités sont opposées (qualité) et/ou distinguées (quantité) qu’elles sont échangeables. Dès la naissance de l’écriture, l’archéologie nous fournit un nombre conséquent de preuves comptables sous la forme de tablettes en terre cuite décrivant une à une les marchandises échangées. En regard des besoins les plus élémentaires, la notion d’unité est issue d’objets consommables et utiles à la survie. Notons que les esclaves et les femmes s’échangeaient, et s’échangent encore par le biais du mariage, au même titre que des objets-unités utiles à la production ou à la reproduction (*cf.* la *Théorie de l’alliance* de Claude Levi-Strauss).

Le capitalisme poursuit le même but, les hommes et les femmes, ouvrier.e.s ou cadre supérieur.e.s, ne sont ni plus ni moins que des unités échangeables. Ainsi l’unité comptable sert à diviser, séparer, distinguer toutes les choses existantes. Toutefois, l’unité comptable est aussi associée à une qualité, celle de l’objet en question. Ce n’est pas seulement 1 chose contre 1 autre chose, mais bien 1 lièvre contre 1 paquet de saucisses. *Le* lièvre, par l’opération du saint article «le», contient tous les lièvres, *idem* pour *le* paquet de saucisses.

Les mots qualifiant les choses sont eux-mêmes des unités comptables, soit sous une forme universelle (grande Monade) : *le* lièvre, soit sous une forme particulière (petite monade) : *un* lièvre.

Les constructions sont conceptuellement symétriques : la Monade et les monades, Dieu et les hommes, le maître et les esclaves, l’unité politique et les partisan.e.s, l’unité religieuse et les croyant.e.s, l’unité monétaire et les monnaies, le lièvre en général et un lièvre en particulier, etc. L’équation est la

même pour l’Être et les étants. L’être de l’homme est le pur produit des unités comptables et qualités opposables issues du langage. Tout comme l’Un, l’Être ou le Tout, l’être de l’homme est fabriqué à partir des unités de l’être du langage — en soi unités finies quoiqu’infinies en regard des combinatoires possibles.

De plus, et souvent situé en deçà de l’être du langage, l’être insécable de l’homme chevillé au corps est, en bout de course, sécable, caduque, éphémère, soumis à l’adaptation et à la matière en mouvement. Objectivement, l’être de l’homme se dissout dans le cycle de la putréfaction, avec son lot de nerfs en décomposition, de bouillons sanguins, de tissus nécrosés… puis, suite à sa complète désagrégation, l’humain finit en compost. En outre, avant notre entrée dans le symbolique par les biais de l’inhumation et de la sépulture, avant de ritualiser la perte et réduire en cendre nos semblables, nos cadavres gisaient à l’air libre — délicieux plats de résistance pour les prédateurs et autres charognards… Que dire de l’être de l’homme dans l’estomac d’une hyène ?

Bien entendu, la mathématisation du monde motive autant l’innovation technique que la découverte théorique, en l’occurrence la découverte d’invariants en terme de vitesse (photon) ou de masse (électron, proton, etc.). Toutefois, si le réel de la science et ses applications techniques ont un impact sur nos ressentis existentiels, il ne dit rien de l’hypothétique Unité insécable et autosuffisante de l’Être. À l’échelle humaine, le réel est inaccessible en dehors des représentations symboliques, donc des unités architecturées par le langage. Décalcomanie de l’Être, voire du *Dasein* (Heidegger), l’être de l’homme est un mirage, une hallucination, pis-aller des pulsions de l’existence aliénées par une langue inoculée (dans nos corps).

### L'ÊTRE DU LANGAGE

Chomsky se pose la question de savoir comment les enfants entrent dans le langage. Il fait la promotion de la grammaire générative qui, peu ou prou, nous renvoie à une transmission autre que l’apprentissage didactique et linéaire du langage. Selon lui, il existe une transmission phylogénétique du langage, une assimilation innée des sons et du sens — donc des signifiants.

Jacques Lacan se limite au fait que l’enfant baigne dans le langage dès sa naissance. L’enfant est plongé dans un environnement symbolique qui, sans doute, le prépare à être colonisé par une langue, notamment maternelle. Langue qui, en premier lieu, circonscrit, distingue, oppose, sépare et soumet l’enfant à une maîtrise anal et oral de son corps propre.

D’un autre côté, si l’on se réfère à Roman Jacobson et aux gammes de phonèmes spécifiques et propres à chaque langue, il est fort probable que la perception acoustique et l’encodage (par des groupes de neurones) sont décisifs concernant la manière dont les enfants vont s’exprimer, percevoir et accéder au sens en compagnie des sons. Des phonèmes découlent les morphèmes, les sémantèmes qui, à leur tour, génèrent des signifiants — signifiants qui contiennent simultanément le son et le sens.

Enfin, Stanislas Dehaene et son équipe repèrent dans le cerveau (suite à des expériences sur des épileptiques) des signaux issus de décharges neuronales, décharges elles-mêmes captées par des électrodes. Ces signaux se réfèrent à des gammes de phonèmes comme «peu, teu, queu», «beu, deu, gueu», etc. Ces gammes se logent dans certaines zones du cerveau. Ici, considérons que si certaines zones du cerveau sont sensibles à la réception d’un certain type de phonème, on peut imaginer sans excès qu’il y existe un certain nombre de petites cases vierges susceptibles d’accueillir des implantations acoustiques lors de l’apprentissage du langage.

Maintenant, si d’un point de vue physique et technique le son est analysable sous différentes coutures, il en est tout autrement concernant l’accolement du sens et du son. En s’appuyant sur la rhétorique d’Aristote nous constatons qu’il existe au moins trois type de sens : le sens sensible, le sens logique et le sens directionnel.

D’un point de vue sensible (*Pathos*), Lacan nous informe de l’importance du Désir de la mère lorsqu’elle transmet des informations langagières à sa progéniture. L’enfant cherche à s’identifier au Désir de la mère afin d’enraciner sa demande d’amour — l’enfant *désire le désir de l’Autre*. Désirer le désir de l’Autre est au fondement de toute demande d’amour, finalement mimétique (*cf.* René Girard). Dans ce cas de figure, le sens du message perçu par l’enfant est incarné par une voix qui l’informe sur des densités vocales chargées d’émotions, de sensations, d’excitations tout autant que des intensités sonores chargées d’injonction, de tranquillité ou de silence. Ces densités et ces intensités portées par la voix sont en quelques sortes thermiques, elles vont du très chaud (colère), au chaud (protection),

au tempéré (douceur), au froid (distance) et au très froid (indifférence). Toutefois, dans ces *Six leçons sur les sens* et *la son*, Roman Jacobson nous informe sur le « Symbolisme phonétique » : « Par exemple, l’opposition des phonèmes aigus et graves est capable de suggérer l’image du clair et du sombre, du pointu et de l’arrondi, du fin et du gros, du léger et du massif, etc. » Il reste que le symbolisme phonétique dépend d’oppositions et de distinctions factuelles, ce en regard des particularités historiques et des singularités culturelles d’un groupe humain enchâssées dans une langue. Le linguiste Withney nous indique que « la langue est une convention, et la nature du signe dont on est convenu est indifférente ». Par exemple, les voyelles aigus du mot *nuit* qui souscrivent à la clarté sont contredites par la sémantique qui désigne l’obscurité… Bref, le message transmis par la mère est plus complexe qu’une gamme de phonèmes dont les symboles et les significations seraient universels et partagés par tous les parlants. La transmission du sens s’appuie autant sur le désir (in-satisfait) de la mère que sur une langue commune, standard et nivelée quoique particulière et singulière en regard d’une autre ; notons également que l’enfant est de son côté instruit par ses propres expériences comme conditionné par d’autres phénomènes extérieurs. Bref, un simple mot commun, comme *beurre*, *sandale*, *poteau*, *etc.* déplie un **dimension sensible** spécifique et singulière d’un sujet humain à l’autre.

Simultanément et d’un point de vue logique (*Logos*), une prise de contact a lieu avec le signifié (du signifiant) qui, en regard d’une répétition du son ou du mot en question, instaure généralement une logique de type binaire indiquant une position : « non » signifie l’interdiction et la négation, « oui » le plus souvent l’obtention et l’affirmation, le « peut-être » étant une forme ambiguë qui contribue à placer l’enfant dans un état de perplexité. Dans un premier temps, il faut entendre que le signifiant (son) et le signifié (sens) incarne une seule et même entité. Dans son *Acta linguistica*, Émile Benveniste prend un exemple et souligne que le signifié *boeuf* et forcément identique au signifiant *b-ō-f*, « il y a entre eux une symbiose si étroite que le concept « boeuf » est comme l’âme de l’image acoustique *b-ō-f*»). Dans un second temps, le sens logique participe à des divisions et des séparations acoustiques, comme avec *ta* et *ton* ; ce afin d’opérer sur des groupes opposés ou des distinctions en terme de position, notamment concernant le genre féminin du possessif *ta* et masculin du possessif *ton*. Le sens logique opère des distinctions acoustiques propres et singulières à chaque langue afin de circonscrire des positions, comme *ton*, *boeuf*, *ta* ou *vache* qui, en tant que morphèmes opposables, servent à créer des distinctions acoustiques et des localisations sémantiques. Effectivement : *ton boeuf* est opposable en tant que sonorité et genre à *ta vache*. Dans un troisième temps, la difficulté réside dans le fait que l’équation entre le sens sensible et le sens logique énonce/expose simultanément une dimension sensible et le **position logique**. Enfin, cerise sur le gâteau, l’intonation signifiante et la position significative d’un énoncé sont enchevêtrés avec le sens directionnel.

Au même titre que l’espace et le temps, son et sens sont intimement intriqués l’un dans l’autre. Il reste cependant à en orienter les effets à l’échelle d’une société. Le sens directionnel (*Ethos*) se rapporte à un choix, à une visée, à une orientation vraie ou fausse, bonne ou mauvaise, agréable ou désagréable ; ou pour reprendre Épicure et sa *Lettre à Ménécée*, il s’agit de faire la part des choses entre ce qui utile ou inutile, juste ou injuste, plaisant ou déplaisant. Dans ce cadre, nous accédons au livre de compte qui répertorie des valeurs positives ou négatives. Il ne s’agit pas seulement de « ce qui compte » en terme de biens, donc en termes d’accumulation et de position (logique et concrète) — du nombre *de biens* acquis : de monnaies, d’immobiliers, de brevets, de pouvoirs, de titres, de médailles, etc. Il ne s’agit pas non plus d’*un bien* au sens charnel, sensuel ou sexuel, donc de « ce qui compte » pour le corps (sensible et affecté). Il s’agit de savoir « ce qui compte » en terme de valeurs à l’échelle d’un groupe d’individus, donc du vrai, *du bien* et du beau ; valeurs elles-mêmes opposables et/ou distinctes du faux, du mal et du laid. Le sens directionnel est politique, social et moral. Il renforce avec son lot de directeurs de conscience les options du discours commun, standard et nivelé ; il instruit le vrai choix, la bonne **direction morale**, le bon plaisir en un sens moral. Toutefois, l’inconscient Désir de la mère (sens sensible) qui intervient dans la formation du sujet (enfant) peut tout à fait souscrire et adhérer comme rejeter et perturber les liens sociaux établis (sens directionnel) architecturés par l’ensemble des discours conformes (sens logique). Par dessus le marché, l’enfant a sa part de responsabilité, notamment concernant l’interprétation du désir de l’Autre (de la mère, de la langue ou de la norme).

Dégageons trois principes : 1 - les signifiants sont implantés dans le cerveau selon les étalonnages acoustiques de chaque langue ; 2 - les signifiants incarnent une dimension sensible spécifique en regard du Désir de la mère

(elle-même confrontée au corpus et aux combinatoires de sa propre langue) ; 3 - l’impact du désir maternel et les propres expériences de l’enfant le conduisent progressivement à se positionner et à se diriger socialement. *Pathos* (sensible), *Logos* (logique), et *Ethos* (morale) structurent et motivent l’étendue des dominations du sujet — d’où l’importance des directeurs de conscience (famille, école, média, État).

Les deux cellules élémentaires chères au cœur des biologistes, ARN et ADN, échangent des informations entre elles. De quels types d’informations s’agit-il ? Nous représentons l’ADN avec nos propres moyens de communication, nos propres transcriptions du réel, donc avec les lettres A, T, C, G, qui correspondent aux 4 types de bases azotées (adénine, thymine, guanine, cytosine). L’enchaînement spécifique de ces bases le long de la molécule forme ce que l’on nomme le code génétique. Fruit des techniques de reproduction scientifiques, l’ARN est une copie d’une région de l’un des brins de l’ADN. De ce point de vue, il est probable que nous poursuivions un processus en place depuis trois milliards d’années, lors de l’apparition de la vie sur terre. Nos cellules, nos corps, nos esprits ne font qu’échanger en continu et de manière contigüe des informations sous forme d’unités (de paquets) opposables et distincts. La psychanalyse, la linguistique et les neurosciences parlent finalement de la même chose, notamment d’une implémentation d’unités opérant des distinctions et des assimilations — créant ainsi des hétérogénéités/ homogénéités, des différenciations/ identifications, des positions/ dénégations lors d’interactions.

En surfant avec les neurosciences, la psychanalyse et la linguistique, nous élaborons un schéma de départ qui confirme l’idée qu’il y aurait une transmission phylogénétique du langage (Chomsky). Il existe une disposition — propre à l’espèce humaine — à émettre puis à recevoir des informations se rapportant à des signes vocaux. Il existe cependant des êtres humains qui, sans lésion anatomopathologique, n’accèdent pas aux interactions propres au langage parlé. Si la phylogénèse faisait son travail, tous les enfants munis d’un cerveau intact accéderaient sans difficulté et par principe à la parole. En outre, dans certaines circonstances familiales ou certains contextes professionnels, les parlants instruisent en permanence des conduites langagières pénalisantes pour eux-mêmes et pour les autres, conduites qui débouchent le plus souvent sur l’incommunicabilité entre personnes. Bref, la mécanique des interactions est bien en place, pourtant, les accidents de langage, les pathologies dues au langage autant que l’incompréhension entre personnes sont légions.

## LETTRE DE L’INCONSCIENT

Situons dans un premier temps l’inconscient. De manière générale, on sépare la conscience de l’inconscient comme deux choses distinctes et opposées. Le mot conscience apparaît en philosophie avec John Locke au XVII<sup>e</sup> siècle, il procède d’une synthèse entre la pensée et l’âme — notamment telle que le conçoit Spinoza dans *L’Éthique*. Le préfixe *con* signifie en latin « avec, tous ensemble », et ce au même titre que *condisciple* ou *confédération*. L’espagnol a conservé le sens premier de *con*, comme avec la locution *agua con gas* (eau gazeuse). *Science* désigne à son tour la science au sens de *scientia* ; étymologiquement *scientia* se rapporte au latin *scire* (*sciens*, *scio*), au savoir, à la connaissance. Le mot conscience signifie littéralement « avec un savoir » (sans aucun doute sur soi). La logique voudrait que l’inconscient soit « sans savoir conscient ». Effectivement, et comme le dit Jacques Lacan, l’inconscient *ça parle*, et *ça* parle sans que le sujet n’ait aucun contrôle sur ses dires.

Freud suppose cependant qu’il existe un *sujet de l’inconscient qui se raconte*. Le dispositif de la cure invite l’analysant.e à libérer une parole autre — susceptible de produire un récit. Ainsi, par le biais du transfert, l’analyste a pour mission d’accueillir et interpréter un récit sous-jacent susceptible de circonscrire et d’éclairer les demandes, les fantasmes, les inhibitions, les angoisses et le symptôme du sujet en question. Dire qu’il existe un sujet de l’inconscient, c’est aussi dire que l’inconscient est langage, ou qu’il a son propre langage. C’est ce que Lacan appelle *l’inconscient-langage* qu’il oppose à l’*inconscient-réel*. Dans les années 50, Jacques Lacan s’appuie sur les découvertes de Roman Jacobson et opère un tournant radical. Pour Lacan tout autant que Freud, le récit prend corps autant dans les paroles de l’analysant.e que dans les interprétations de l’analyste qui surgissent sous la forme d’une chaîne de signifiants — que cela soit lors de l’apparition d’un lapsus ou lors d’un récit de rêve. Par conséquent, il existe bien une batterie de signifiants, mais elle ne fait pas chaîne au sein de l’inconscient au titre de récit articulé. La batterie de signifiants représente plutôt des unités phonématiques, des sémantèmes qui font sens — logiquement pour l’analyste

— lorsqu’ils apparaissent durant la séance, donc lorsque l’analysant.*e parle, raconte, déblatère*. Ces unités sont bien entendus corrélées au fantasme, au désir, à la pulsion animant autant l’inhibition, l’angoisse que le symptôme. Du fait que ces unités phonétiques font « sens » uniquement lorsqu’elles surgissent à la surface de la conscience, il est logique qu’elles incarnent un *savoir sans sujet* (se situant dans l’inconscient). Savoir sans sujet qui, pour le coup, n’est autre que l’inconscient-réel.

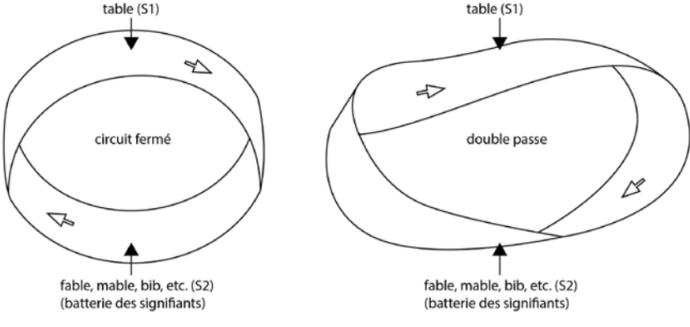
Citons Lacan lorsqu’il décrit le *Graphe du Désir* dans le *Séminaire VI, Le désir et son interprétation* : « Au niveau du premier schéma, nous avons l’image innocente du sujet. Il est inconscient bien sûr, mais c’est une inconscience qui ne demande qu’à passer au savoir. N’oublions pas que le latin *scire* est présent dans l’inconscience, et que, même en français, la dimension *avoir conscience* implique la notion de savoir ». L’idée est de vous faire entendre que l’inconscient n’est pas l’envers du **savoir**, mais plutôt l’envers du **sujet**, et pour être plus exact, du sujet de la conscience. Le sujet de l’inconscient nous renvoie à un savoir incarné par les figures de l’Autre : l’Autre du sujet (moi idéal et idéal du moi ou de l’Autre), l’Autre du Désir de la Mère, l’Autre de la langue commune, l’Autre de l’autorité morale (surmoi). Bref, dans un premier temps, Lacan cherche à situer le sujet de l’inconscient dans l’Autre. Le sujet de l’inconscient est le pendant dialectique du sujet de la conscience en permanence débordé par son fantasme, déterminé par sa demande d’amour, aliéné par le manque (objet *a* du désir). Dans un second temps, Lacan resserre et distingue l’inconscient-réel (savoir sans sujet basé sur la lettre : phonème) de l’inconscient-langage (sujet de l’inconscient basé sur le récit interprété de l’analysant.e).

Comme dit précédemment, nous imaginons la conscience au premier plan, puis l’inconscient travaillant en arrière plan. Il reste que Lacan nous dit, tout comme Freud, que l’inconscient est en surface ! L’inconscient est en permanence présent, vivant dans les entrelacs de la conscience, il circule dans les anneaux borroméens autant qu’il troue les tores du Réel (*Pathos*), du Symbolique (*Logos*) et de l’Imaginaire (*Ethos*).

Techniquement comment ça marche ? Le savoir d’un sujet conscient s’expose par le biais de la parole, nous sommes d’accord. La parole expose des mots et des phrases — incluant l’accent, les soupirs, les répétitions, etc. En compagnie de la parole on perçoit des unités sonores renvoyant à des représentations : les syllabes *che* et *val* nous renvoie au mot cheval tout comme à l’image d’un cheval. C’est la leçon de Ferdinand de Saussure, Lacan va s’en inspirer comme des *Six leçons sur les sens et le son* de Jackobson qui pointe le flux de la parole telle une chaîne de signifiants.

Le signifiant est une représentation verbale. La chaîne de signifiants contient un ensemble de représentations verbales. Partons du principe que le signifiant est un maillon. Par exemple, la *table* est un mot-maillon, mais aussi une image spécifique qui se déploie à l’instant même dans chacun de nos cerveaux. En disant le mot *table*, vous pouvez pour certain.e.s imaginer le mot tel quel, en caractère gras ou en italique, il reste que la plupart imaginent une table composée d’un plateau avec quatre pieds, une table par ailleurs spécifique pour chacun.e, ce n’est donc pas la même table que chacun.e imagine ; cela pourrait être aussi un coin de table, un pied de table, un dessous de table que d’autres projettent dans leurs cerveau. Donc, le signifiant participe en quelque sorte d’un langage imagé — imagé mais singulier pour chacun.e. Le signifiant agit en tant qu’image, mais pas seulement, il raisonne de manière singulièrement pour chacun.e. Instrument ou organe du *savoir*, la *raison* se réfère autant à la faculté de connaître qu’à la capacité de compter. Pour démonstration, le site du CNRTL nous informe sur ses origines : « Raison :1200 « compte » (Jean Bodel, *Jeu St Nicolas*, éd. A. Henry, 811 [mil. XIIe. « taxe due » *Jeu Adam*, éd. W. Noomen, 711]); 1290 *livre des Raisons* (*Charta* […] inter Probat. Hist. Sabol. pag. 346 ds Du Cange, *s.v. ratiocinium*); 1551 *livre de raison* (Cotereau, trad. Columelle, I, 8 ds Hug.) ; […] 1675 « part de chaque associé dans une société commerciale » *la raison de la société* (J. Savary, *Le Parfait négociant*, t. 1, chap. XL, p. 350); 1789 *raison de commerce* (Beaumarchais, Époques, p. 89) ; […] enfin, le latin classique connaît aussi le sens de « faculté de connaître le vrai », dû au double sens du gr. λ ο γ ο ς « compte ; faculté de connaître ».

En d’autres termes, **le signifiant est ce qui compte pour le sujet**, et qui compte — si nous reprenons la rhétorique d’Aristote et nos spéculations sur le sens — autant d’un point de vue sensible (expérience individuelle et signifiante), logique (comptable et positionnée) que directionnel (normative et morale). La synthèse des trois indique que certains signifiants comptent plus que d’autres, et ce pour tous les parlants. Effectivement, certains signifiants raisonnent (ou savent) de façon particulière, bien que perçus de manière refoulés et détournés. On comprend ici un peu mieux l’origine des malentendus, des incompréhensions, des quiproquos,… alors que la



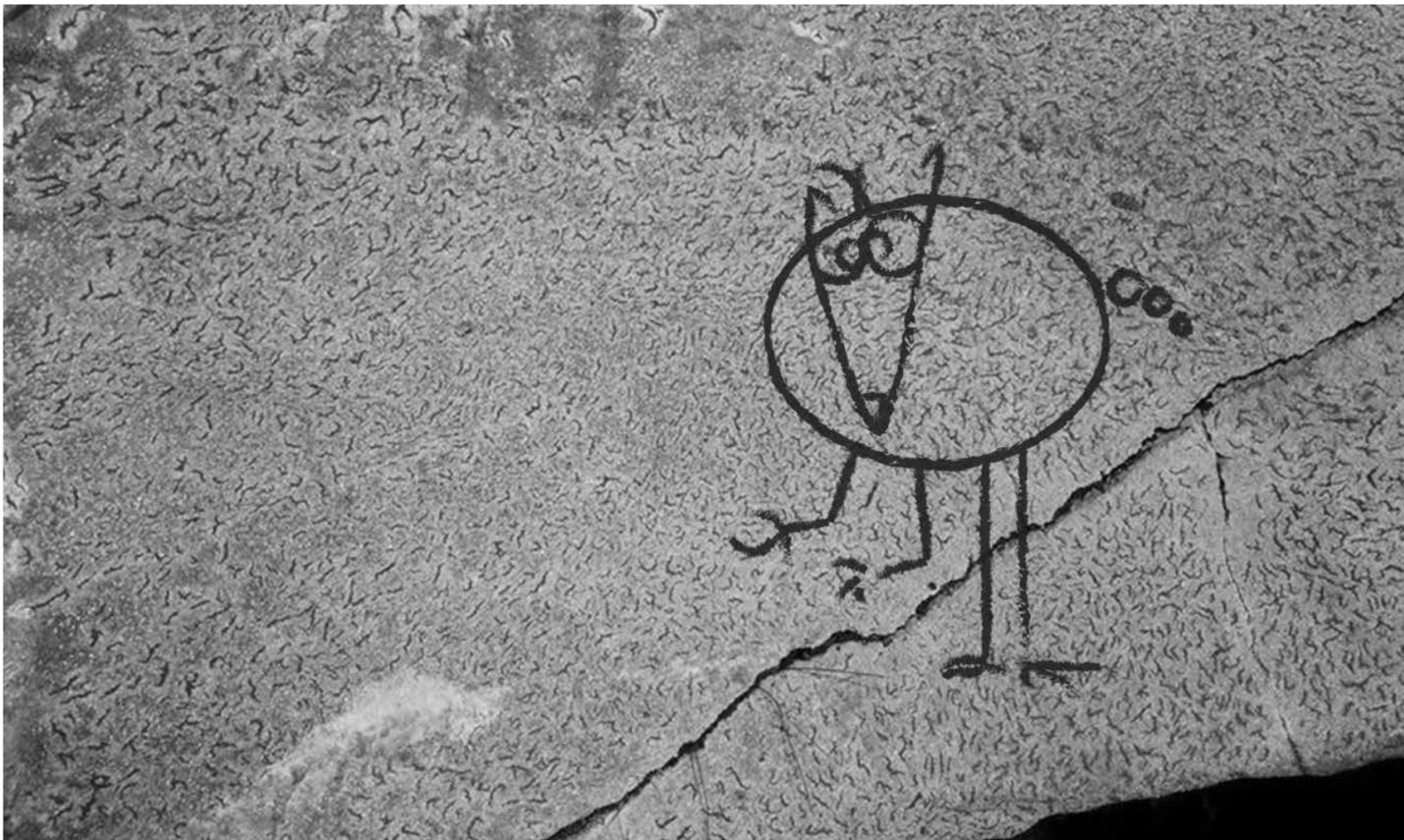
mécanique des interactions langagières est solidement en place, explicite et établie. On comprend aussi que l’être de l’homme pourrait être *ce qui compte* pour le sujet de l’inconscient — soumis à la lettre, donc à l’être du langage. Lacan spéculé sur le fait que *ce* signifiant *qui compte*, à la fois originel et à jamais perdu, donc invisible et inaudible, n’est autre que le symptôme.

Qu’est-ce que ça veut dire ? Que de façon générale, chaque lecteur ou lectrice perçoit/entend/comprend mon discours différemment, d’une part ; d’autre part, qu’un des mot-maillons de mon discours peut aussi être entendu de façon très singulière, tel un malentendu ; ou bien, c’est moi en tant que locuteur/rédacteur qui provoque un malentendu, par exemple, un lapsus (*linguae* ou *calami*). Reprenons l’exemple avec le mot *table*. Au lieu de dire ou d’entendre « j’ai retiré les 4 pieds de la table », je dis ou vous entendez « j’ai retiré les 4 pieds de la fable ». Ici surgit un phonème : *fa*. Un mot-maillon se fait passer pour un autre, ou plus exactement, un signifiant se substitue à un autre signifiant. Aucun doute, l’inconscient surgit à la surface de la chaîne de signifiants et modifie le récit du sujet de la conscience.

Pour comprendre ce phénomène, je vais m’appuyer sur l’expérience du Ruban de Mœbius. Reprenons le signifiant *table* (figures ci-jointes). Au-dessus du ruban, il y a la conscience et le mot-maillon *table*, à l’intérieur du ruban se trouve une batterie de signifiants comme fable, sable, mable… voire, bibe, pipe, etc. Le ruban étant fermé, il n’y a pas de moyen pour que l’inconscient puisse s’énoncer en surface. Maintenant focalisons-nous sur le ruban de Mœbius. Si l’on fait circuler le mot *table* autour de ce ruban, il faut deux tours pour le retrouver. Lors du premier tour, c’est un des signifiants (peu importe lequel) de la batterie de signifiants qui apparaît à l’extérieur ; ici se produit le lapsus, surgit le refoulé. De ce point de vue, nous pourrions dire que ce sont des « maillons de Mœbius » qui composent la chaîne signifiante, puis, qu’un incident de parole ou d’écoute se produit ; enfin, que la parole ou la réception du signifiant (attendu) s’arrête au premier tour… et génère un lapsus. En termes lacaniens, c’est le S2 (savoir sans sujet) situé sous la barre (ruban de Mœbius) du S1 (signifiant) qui passe par-dessus… et énonce *la vérité du sujet*.

Le récit de l’analysant.e se livrant à l’association libre permet à Freud de déchiffrer les dires du sujet de l’inconscient (inconscient-langage). Donc, l’inconscient-langage instruit un récit se rapportant à l’inconscient qui parle comme un sujet, d’où la fameuse phrase, *l’inconscient est structuré comme un langage*. Pour Lacan, l’inconscient-réel est le produit d’unités phonématiques qui rythment la chaîne de signifiants et perturbent l’ordre du discours. Ces phonèmes sont de l’ordre de la lettre, ils peuvent être égaux aux lettres A, B, K, W, etc. comme de manière plus signifiante à des sémantèmes comme AR, BA, BU, VI, etc. Réduite à sa plus simple expression mathématique, la batterie de signifiants est une simple suite d’unités (1, 1, 1, 1,…) . Bref, les phonèmes ou les sémantèmes enracinent la parole des parlants et sont, en définitive, les figures ontologiques de l’être du langage.

Notons qu’il n’existe pas d’autre « être vivant » que l’être parlant. Qualifier un oiseau ou une plante d’être vivant est une erreur. Le vivant est enveloppé dans le flux continu et contigüe de la matière en mouvement et de la matière du présent. Lorsque nous qualifions un oiseau d’*être vivant*, nous lui plaquons une représentation humaine, le vivant est ainsi envisagé en tant qu’unité linguistique : *un* oiseau — unité qui sépare l’oiseau de son environnement comme de ses conditions de vie réelle. L’être vivant ne peut être autre chose qu’un parlant, un individu conscient de son autonomie corporelle délimitée, finie et détachée de ses semblables, ainsi que de sa division interne en tant que sujet soumis au symbolique (castration). Bref, *être* c’est être séparé, divisé, distinct, coupé de la matière du vivant ; seul l’être du langage nous invite — par les biais d’unités phonétiques et d’objets comptables — à morceler le monde, à extraire des éléments du divers, à répartir le vivant dans des cases, à monnayer un par un les corps de nos semblables.



*Chiendock* (période magdalénienne) découvert sur une des parois de la Grotte Pauvet.

## L'ÊTRE CHIENDOCK

Nous sommes parvenus à situer la nature ontologique de l'être du langage, ce à titre d'unités phonématiques implantées dans l'inconscient dont le support n'est autre que nos petites cervelles de singe. En-deçà, il n'existe aucun Être ni aucun être de l'homme. En revanche, nous pouvons toujours nous amuser à situer l'être de l'homme entre les unités phonématiques/comptables et la matière du vivant.

Quelques années après le *Cyborg Manifesto* exposant un futur tecno-socialiste, Donna Haraway nous invite à faire corps avec l'animal domestique. Amatrice de compétition canine, l'autrice fait la promotion d'un retour à l'essence de l'Homme, tout au moins à notre condition originelle dont le parfait reflet se trouve incarné dans le chien. Effectivement, la mutation du loup en une myriade de races de chien contient la volonté, doublée d'un pur fantôme, de transfigurer des animaux en êtres humains. Par exemple, le narrateur du roman *Cœur de Chien* de Mikhaïl Boulgakov poursuit cette quête et parvient à greffer un cerveau de prolétaire russe dans la calotte crânienne d'un chien. Le médecin de ce récit fantastique et comique finira par revenir sur sa décision en réalisant que le croisement homme-chien est une insulte faite à l'espèce canine.

Outre l'humour, il est surprenant de constater que nous sommes parvenu.e.s à créer une espèce qui reproduit une substantielle synthèse. D'un côté, le chien est obéissant et servile avec le maître qui lui fournit gîte et nourriture; d'un autre côté, dès que deux chiens en laisse se croisent, soit ils s'aboient dessus, soit ils se reniflent le cul. Oserons-nous dire que le chien fait de son mieux pour incarner l'unité substantielle de l'Homme, ce en compagnie de la servilité (*Logos*), de la rivalité (*Ethos*) et de la pulsion sexuelle (*Pathos*)? Oui! Nous affirmons que l'être de l'homme est en tout point identique à l'être du chien qui, aimable et débonnaire, réfléchit l'essentiel de la condition humaine.

Il reste que le chien ne parle pas, il aboie. Par souci d'exactitude, il est nécessaire d'ajouter une qualité propre. Il est clair que nous ne pouvons compléter l'être chien de l'homme par une langue en particulier, qu'elle soit russe, française ou espagnole... En outre, il nous faut trouver ce qui correspond le mieux à la formation élémentaire de l'être du langage, donc

de l'inconscient-réel. À l'évidence, seul le chef d'œuvre de l'animation française créé par Jacques Rouxel, les Shadocks, est conforme à l'incarnation ontologique de l'homme. En effet, les Shadocks possèdent un langage réduit à sa plus simple expression, de surcroît équivalent aux unités phonématiques de notre espèce: *Ga, Bu, Zo, Meu*. Comme pour toute langue, un certain nombre de combinaisons est possible. Par exemple, en langage Shadock, *Ga* signifie *moi*; *Ga Ga* signifie *toi*; *Ga Ga Ga* signifie *espèce d'imbécile*; etc.

Outre la fusion possible entre l'être chien et une petite batterie de signifiants (*Ga, Bu, Zo, Meu*), il est crucial de mettre en parallèle les premiers usages de la langue chez l'enfant, notamment concernant l'expérience décrite par Freud avec son petit fils et durant la castration symbolique — collatérale à la formation du désir, donc de la perte de l'objet *a*, cause du manque et cause de toutes les demandes d'amour entre deux bipèdes en string dalmatien. C'est le fameux *Fort-Da* répété à l'envi par le petit fils qui, à l'aide du symbolique, donc à l'aide de la prononciation «Fort-Da», se re-présente alternativement la présence ou l'absence de sa mère. L'entrée du signifiant «Fort-Da» dans le réel (corps de l'enfant) signifie une perte d'objet cristallisant l'Autre, donc la symbolisation langagière de la présence de sa mère: *Da*; suivi de l'absence de sa mère: *Fort*. L'Autre est ce lieu où s'enchaînent les premiers mot-maillons implantés dans la mémoire du petit sujet — digne héritier de Freud. Par conséquent, le chien, le Shadock et l'enfant en bas âge réceptionnent ou émettent qu'un nombre limité de signifiants. Ce nombre composé d'unités distinctes suffit cependant à former des unités sémantiques reçues ou émises: *assis* (ici) ou *couché* (là) — *Logos*; *Ga* (moi) ou *Ga Ga Ga* (espèce d'imbécile) — *Ethos*; là (*Da*) ou pas là (*Fort*) — *Pathos*.

Planquée durant des siècles dans le goulot d'étranglement de la philosophie officielle, la réelle incarnation de l'être de l'homme voit enfin le jour! Cette figure ontologique dont la frêle existence s'enchevêtre aux unités phonétiques de la pulsion animale n'est autre que le Chiendock. Une découverte exceptionnelle dans la Grotte Pauvet confirme, en outre, son appartition à l'ère magdalénienne.

SAMMY ENGRAMER





FRÉDÉRIC GAILLARD, *Electric Stair* — MAQUETTE — 2021 — [fredgaillardsculptures@yahoo.fr](mailto:fredgaillardsculptures@yahoo.fr)

FRÉDÉRIC GAILLARD, *EDF (escalier de France)* — MAQUETTE — 2021 — [fredgaillardsculptures@yahoo.fr](mailto:fredgaillardsculptures@yahoo.fr)



# L'ALLIANCE SYLVESTRE

Orlando Kami

(Extrait de l'ouvrage Des liens et délits, scène 4)

Elle avançait, tête baissée. Le cœur tambourinant de plus en plus fort entre ses côtes. Toute tremblante, elle palpait d'angoisse. Le goût du sang lui montait à la bouche, ses narines se dilataient. Sous un soleil de plomb, la fièvre l'envahissait. Elle dût s'arrêter pour reprendre haleine lorsque, d'un coup, sa pupille accrocha un rayon de lumière qui la sidéra. Ébranlée, elle ferma les yeux. Et tomba.

Au loin, des aboiements de chiens. Se lever et fuir, vite. Ce qui se passait... Ils la poursuivaient comme du gibier. Elle était destinée à devenir leur proie.

Le soir précédent, elle avait compris la nouvelle épreuve qui l'attendait lorsqu'elle vit, de retour dans sa chambre, trôné au-dessus de son lit, un tableau de Botticelli, dans lequel un cavalier noir, une longue épée au fourreau, pourchasse une dame nue dans le bois de Ravenne.

Maître et initiés, par cette chasse à courre, entendaient mettre à l'épreuve son courage, son abnégation, sa foi.

Ils l'avaient, en effet, conduite dans les bois, uniquement coiffée d'un capuchon, à la manière des fauconniers. Le chemin avait été long. Ils l'avaient transportée en voiture puis avaient longuement marché. Elle, à leurs côtés, tenue en laisse, chienne parmi les chiens. Ces mêmes chiens, elle le savait, la pourchasseraient.

Lâchée au milieu de la forêt, sans même lui enlever le capuchon, elle avait dû ronger la corde tant elle était nouée, pour en desserrer l'étai et recouvrer la vue. Dans sa course folle, elle arracha d'un geste enragé le capuchon qui tomba par terre comme une coquille vide, libérant une toison brillante se déroulant en vagues au contact du vent. Elle courait, nue et désespérée. Elle ne savait qu'une chose : elle ne devait pas être prise.

Chaque foulée et puis chaque pas lui était devenu difficile tant elle pataugeait dans la boue. La veille un orage avait grondé. Il déversa sur cette terre toute sa rage, toute sa fougue. Il déchargea. Une déferlante. Des rideaux successifs de pluie s'étaient abattus sur ce versant de montagne d'où jaillirent une multitude de ravines. Les courbes plantureuses du massif, de ce fait, inondées.

Elle avançait tant bien que mal sur cette terre détrempée. La fatigue l'étreignait et tout allait contre elle. Des éclats de lumière, découpant sa peau comme des couteaux, zébraient l'espace en diagonales, brouillant ses repères, accentuant sa désorientation. Il lui semblait être dans un dédale infernal, semé d'embûches. Des feuilles spongieuses et glissantes accentuaient l'impression de n'avoir plus aucune prise dans ce paysage devenu hostile. Des racines tortueuses lui faisaient des croches pattes, des branchages lui barraient la route. Des troncs devenaient des barrières. Une embuscade lui était tendue par tous les éléments.

Rien ne lui était donc plus naturel. Le souffle court, sa poitrine devint cage thoracique et sa peau camisole. Elle ne se sentait plus animée de force. Seulement était-elle ce corps ébranlé, perdu là, au seuil de la déchéance. Elle était en joug. Elle était leur jeu. Et ils en jouissaient. Elle, bientôt à leurs pieds. Bientôt dépecée.

Affolée, les bras décortiqués dans l'espace, les jambes saccadées dans le temps, elle tentait sans grand espoir d'échapper à leur emprise. Dans cette folle embardée, sa peau d'ivoire se fit ciseler par des branches qui la fouettaient sur son passage. Sur ses flancs, des perles de sang apparurent. Tant bien que mal, elle se débattait. Eux poursuivaient la battue.

Car les chiens la suivaient à l'odeur. Elle les sentait, en effet, renifler ses traces de sueur, ses sécrétions de phéromones. Elle percevait progressivement la pression de leur masse corporelle l'encercler pour se refermer sur elle. Elle le savait, ils la poursuivraient jusqu'à épuisement total, ce moment culminant du hallali où la vénerie approche de son accomplissement. Son corps chancelait d'effroi.

Les babines aboyaient. Les canines cisaillaient. Les chasseurs bavaient d'impatience. Le rapt allait-il se réaliser ? Allait-elle se faire enlever puis relever pour être prise en levrette... ou pour se faire louve basse ? Être domestiquée ? Ou s'ensauvager ? Tout était encore permis, envisageable.

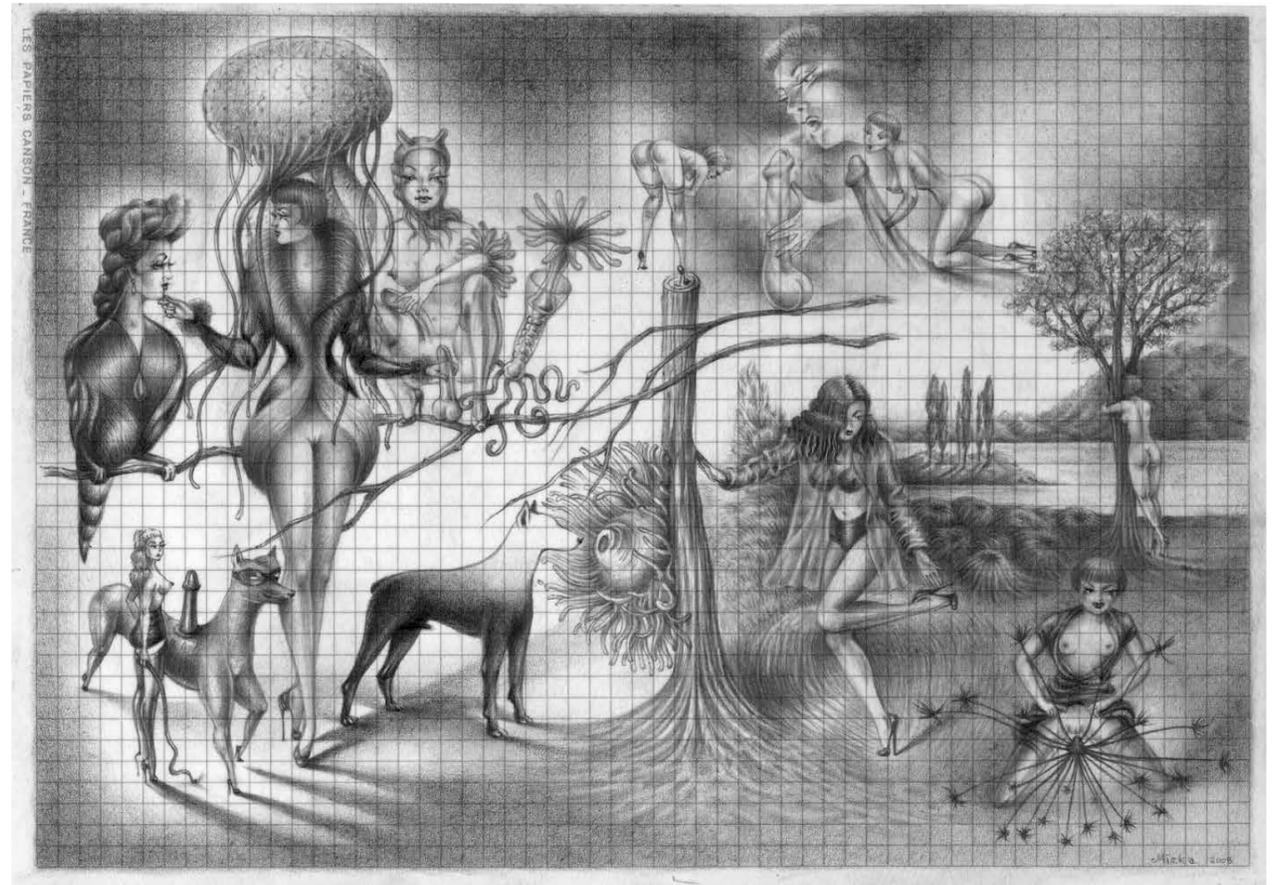
Elle jeta un dernier regard vers l'arrière, voir si elle avait encore un peu d'avance sur ses poursuivants. Voir si elle avait le temps de prendre une autre voie. Mais laquelle ? Comment trouver une issue à cette lutte inégale. Alors elle vit devant elle une de ces ravines traverser son chemin. Était-ce un signe du destin ? Elle espérait y laisser flotter ses empreintes pour que chiens et chasseurs perdent sa trace. Elle le savait, l'eau emporte tout sur son passage : les amours perdus, les histoires sans suite, les fuites en avant. Elle pouvait y laisser une partie de sa vie. Et ainsi sauvegarder toutes ses illusions. La détresse pour seule promesse. Une évaison.

Alors elle s'y jeta dans l'obscur ravine. Et trébucha. Elle dut ramper sur quelques mètres, s'abîmer coudes et genoux. Se récupéra et se redressa. Lorsqu'un coup de stress la flagella de tout son long. Elle entendit tout : les hurlements des uns et les encouragements des autres. Elle était à leur merci.

Mais soudain, elle sentit, au loin, le frôlement des plumes d'un rapace qui balayait l'air de ses ailes puissantes. Sa peau ondulait sous les effets d'une caresse de vent. Une communication à distance sembla s'établir entre eux. Il lui indiquait le chemin.

Le gypaète barbu se posa au sommet d'un arbre : un grand merisier. Sa crête prolongeait la ligne des montagnes et son cri résonnant parmi les rochers mettait en relief la profondeur de l'espace environnant. Elle put ainsi se repérer. Saisie d'un frisson qui devint frénésie. Émue. Transie par la bête.

MIRKA LUGOSI, *Sans titre*, 2008. Mine de plomb et crayon de couleur sur calque quadrillé  
21 x 29,5 cm — Unique © All rights reserved Courtesy the artist and Air de Paris, Romainville



Le rapace la regardait à travers le cercle rouge qui cernait son œil, le poitrail bombé, dégoulinant de pourpre. Elle comprit alors ce qu'elle devait faire. Ne plus fuir. Ne plus avoir peur. S'imposer. Les perdre en se perdant. Les prendre par surprise et par dispersion, par fragmentation. Disparaître dans la lumière. Se fondre dans l'ombre. Fendre l'espace et le temps. Devenir forêt.

Dans l'éclat d'une lumière miroitante et au beau milieu de la canopée, se déployant telle une cascade végétale et s'épanchant sur une large fente de terre fangeuse, elle disparut. Nichée dans les plis fragiles d'un petit arbre, à l'abri du grand merisier. Maintenant elle dominait. Elle dominait la situation et tous ses sujets. Elle devenait la maîtresse de ces lieux. De fugitive, elle devint furtive. Et terriblement attentive.

À présent, Tout lui arrivait avec grâce. L'ici et le maintenant se conjuguèrent à merveille. Avec symphonie. Elle ne jouait pas la pastorale, elle était l'entremetteuse, la souteneuse, l'ensorceleuse. La sorcière de leurs sens. Leur ivresse. Une bacchanale.

Tous les sons de la forêt, actuels et passés, refluent aux oreilles des chiens et chasseurs puis éclatèrent en une vaste partition sylvestre, au rythme entêtant, envoûtant : le bruissement léger des feuillages, le sifflement strident du vent sur les herbes, le piaillage nerveux des geais, la trompette désaccordée des grues, le râle rauque des corvidés, le chuintement apeuré des isards, les échos nocturnes d'un hullement de chouette, les battements

Elle était en cours de transfiguration. Ses doigts, accrochés au tronc de l'arbre, s'allongeaient démesurément pour se déployer en ramures et se couvrir d'un duvet vert grisâtre. Ses ongles griffaient la chair écorchée de l'écorce et se pénétraient de sève. Elle sentait les bourgeons pousser sous sa peau, la transpercer délicatement, pour laisser couler des perles de sang amer. Des fleurs éclataient de ci de là, écarlates, violettes, oranges, jaunes, bleus. Des yeux bourgeonnaient sur le tronc. Des oreilles poussaient comme des champignons. Un nez surgit dans l'entrecroisement des branches. Une cuisse se déploya dans les plissements d'une ramure. Un orteil pointa son ongle pointu au milieu d'une touffe d'épines.

Son corps se démembrait, se désarticulait. Il fourmillait de mouvements invisibles, de picotements hypodermiques, et se déployait en cascades volcaniques, se déversant ainsi dans les rigoles sinueuses d'une terre parfumée. Odeur de miel et de musc. Fragrance de pisse, de sueur et de terre humide. L'odorat des chiens en serait définitivement troublé. Elle jetait, autant qu'elle le pouvait, des leurres dans l'atmosphère pour les submerger de signes contradictoires. Les désorienter. Sa sueur dégouttait des feuilles des arbres, dispersée, multiple, et s'irradiait en arcs en ciel au contact des rayons du soleil. Tous subjugués.

Elle dégorgeait ainsi de toute part et les organes de son corps se dévidaient. Les muscles de ses jambes, les tendons, les ligaments, les réseaux de ses fibres nerveuses se défaisaient de sa structure osseuse pour s'enrouler et s'élancer à travers les branchages, doublant sa ramure

d'ailes des alouettes, le souffle d'un hérisson apeuré, les coassements flûtés des grenouilles, les stridulations des criquets, le bourdonnement des guêpes et des abeilles butinant les andromèdes bleues pullulant sur le sol. Tous et toutes s'accouplaient avec aisance et volupté. Comme un boléro, épris de sortilèges. Médusés par l'ample fréquence de leurs atours et par l'étoffe chatoyante de leurs entours, les sanguinaires succombèrent aux charmes sauvages de ces corps enchevêtrés. Amourachés. Pénétrés de toute part.

Le cours des choses se renversa donc en sa faveur car elle sût s'immiscer dans les plis charnus de Dame Nature. Elle avait su se fondre en elle. S'y lover. Confuse. Et diffuse à la fois.

Nue contre l'arbre, sa peau se fondit avec délicatesse dans l'écorce. Ses plis devinrent siens, la ride rugueuse et plissée de la matière ligneuse se prolongea sur son torse, entre ses seins, imprimant un mouvement de torsion du cou de plus en plus distendu. Prêt à rompre.

Mais ce mouvement de chute se trouvait compensé par une sorte d'électrification de la chevelure. Ses cheveux poussaient à une vitesse foudroyante. La toison couleur châtaigne s'enflamma sous les bourrasques de vent, s'accrocha et s'emmêla au feuillage, transformant l'arbre en un vaste buisson ardent.

d'une toile vibratile. Qu'ils viennent se prendre dans son filet, comme autant de cordes tendues et nouées, et se perdre dans son crachat. Englués comme des mouches. Arachné, c'est à présent elle qui attendait ses proies.

Sa métamorphose la comblait. Jusqu'à l'apothéose. Des lamelles de peau se détachaient petit à petit de son torse en autant de corolles au milieu desquelles pointaient les aréoles de ses seins turgescents. Son épiderme se tachetait de lichen et se perdait sous le fouillis des racines et des lianes qui émergeaient du sol. Une vague odeur de verveine semblait suinter de ses pores et se répandre à travers toute la forêt. D'humaine, elle devenait humus : vivante et insaisissable matière. Emplie d'humeurs et d'ardeurs. Acidulées.

Soudain sa vulve lança un cri qui déchira le ciel, incendiant la forêt. Cette étincelle miroitante, offerte à tous les vents, délivrait une nouvelle naissance. L'anima qui l'habitait avait pu enfin éclore. Son nom s'imposa aussitôt : déesse Upto.

C'est ainsi qu'elle put vaincre ces inconnus, en dépassant ses peurs les plus enfouies. Elle avait su épouser l'arbre, elle avait réussi à s'épanouir en branches tendues vers la lumière céleste, en fleurs disséminant ses spores à la flore sylvestre, en racines pénétrant toujours plus profondément la nuit terrestre. D'objet de leur désir, elle était devenue le Sujet de leur crainte.

# LUCIE



Lucie Malbéqui développe son travail à travers la céramique, le textile, le dessin ou la cuisine. Elle crée des installations évènementielles qui questionnent notre rapport au groupe et aux moments de partage, dans lesquelles la table constitue un lieu charnière.

Pour sa première exposition personnelle en France, l'artiste réside à La BF15 et l'investit de multiples événements selon un protocole de jours maigres, jours gras.

Au sein d'un espace familier de sculptures en céramique, papier mâché et bois, la programmation s'active autour de tablées déterminées en fonction du glanage du jour. Au rythme des repas, Lucie convie ses invités à diverses activités culinaires, musicales, plastiques, qui font évoluer le dispositif sculptural mis en place.

Lors des jours gras certaines tablées sont ouvertes et spectaculaires, déguisant temporairement l'exposition. D'autres tablées regroupent celles et ceux qui font de la vie, de la culture et de leurs cultures, des lieux de transmission et de réjouissance, avec des prises de paroles organisées ou non, publiques ou privées.

Les jours maigres, quant à eux, sont des jours de repos végétariens, de plats légers partagés avec l'équipe et les proches.

Lucie Malbéqui poursuit ainsi sa collaboration avec nombre de compagnons de route autour d'un relais BD, de banquets, d'un cabaret, ou encore d'ateliers pour une épicerie du futur.

## LA BF15

Espace d'art contemporain  
11 quai de la Pêcherie, Lyon  
infos@labf15.org  
04 78 28 66 63  
www.labf15.org

