





VIOLENCE HUMBERT-SEGARD, *Les Bonnes*, Installation : Tissus sérigraphiés, bois, 2020

L A U R A

Comité de Rédaction : Nadia Chevalieras,
 Jérôme Diacre, Sammy Engramer, David Guignebert
 Coordination : Sammy Engramer
 Correction : Aline Hoogstooel
 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, le Département d'Indre et Loire
 et la Ville de Tours

SOMMAIRE

COUVERTURE :
JÉRÉMIE BRUAND
 Parcelle 5, jour 1, herbe frottée sur
 le mur, 200 cm de diamètre - 2022
 photo © Guillaume Le Baube
PAR ORDRE D'APPARITION :
VIOLENCE
JEAN-BAPTISTE GEOFFROY
LAURE TIXIER
SAMMY ENGRAMER - FRAAP 2022
GILLES LOPEZ
CHRISTOPHE DOMINO - *Video on display*
DAMIEN DION
GUILLAUME LASSERRE - WE ARE
SARAH VENTURI
LAURE JAUMOILLÉ - ÉNERGIES
MICHEL GUILLET - *what we know* - 2022
 (texte de Gertrude Stein)
FRÉDÉRIC HERBIN
 - *Regards sur une biennale féministe
 d'art et d'architecture à Vierzon :*
Flora Jamar, Hanna Kokolo, Anna Ponchon
TRAVAIL EN COURS
Les ateliers de la Morinerie,
Portes Ouvertes Mode d'Emploi, sept, 2022
VIOLENCE
MATHIEU RICHARD
 - *L'horizon des événements*
T.LÉO



Mode d'emploi et Groupe Laura présente
 dans le cadre du Festival Désirs-Désirs

CHECK-OUT

VIOLENCE
Humbert-Segard

EXPOSITION
 du 20 janvier 2022 au 18 février 2023
GALERIE 3
 Octroi Nord-Est
 Place Choiseul - 37100 Tours



PNEU

DESTINATION QUALITÉ

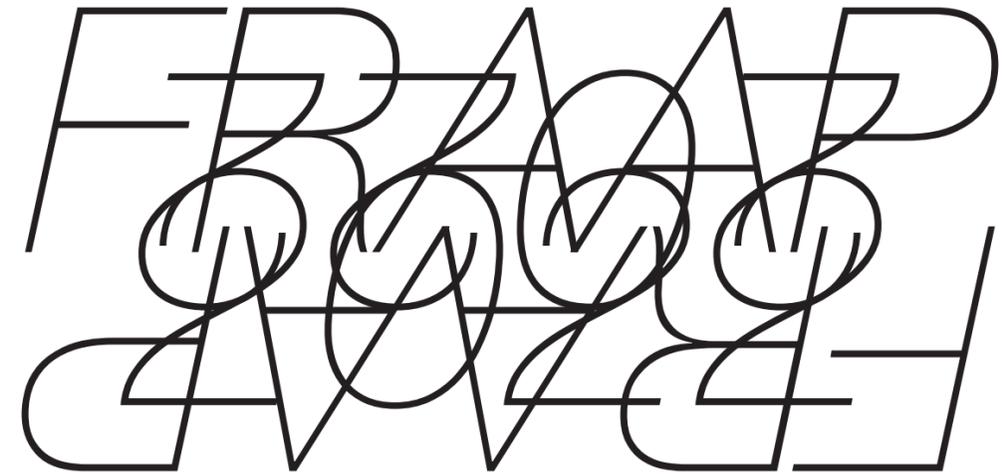
JEAN-BAPTISTE GEOFFROY, affiche réalisée pour le groupe mythique PNEU.

JEAN-BAPTISTE GEOFFROY, Au Bubu.





Laure Tixier, Foyer, 2022, Sculpture/micro-architecture, aluminium, 6 x 6 x 5, 98 m, Production du Frac Centre-Val de Loire avec la collaboration de Guillaume Dronne



Sammy Engramer

Artiste plasticien

Le 9 septembre 2022 à Sacquenay en Côte-d'Or, les Rencontres de la FRAAP commencent mal. La première table ronde intitulée **Appropriations des luttes et exigences historiques : quels enjeux pour les collectifs d'artistes plasticien.ne.s ?** a pour objectif de questionner le déni du travail effectué par la FRAAP et le CAAP depuis 20 ans.

Le déni autant que la méconnaissance s'exposent dans l'éditorial de *Connaissance des Arts*: « Au vu des sommes demandées, on peut estimer que les plus petits lieux dépendant de collectivités locales ou d'associations joueront bientôt le jeu et que l'application du droit d'exposition va devenir un automatisme pour tous, pour le plus grand bien des artistes » (Guy Boyer). L'appropriation des luttes consiste à reconnaître l'objet de la lutte tout en ignorant les acteurs-actrices de terrain qui revendiquent le droit d'exposition depuis 20 ans, ce justement en compagnie des associations et des collectifs d'artistes. N'est-ce pas au contraire les agents de la chaîne économique de l'art contemporain (privés et publics) qui, au contraire, ont refusé de « jouer le jeu » avant d'être mis au pied du mur ?

Tentons de brosser un paysage synthétique afin d'entendre l'écho des dialogues de sourds à l'international.

L'époque est à la polarisation au sein des discours politiques, religieux et communautaires. Engendrant l'extrémisme, le fanatisme et le radicalisme, la polarisation inquiète nos plus fervents démocrates. Quotidiennement, les médias occidentaux se font le relais des démocraties en péril. Les affirmations aveugles et sans nuance ont cependant l'avantage de dessiner des périmètres, de fabriquer des territoires, d'élaborer des sphères, des univers qui accentuent, épaississent, renforcent le SENS de l'action.

Dégageons trois actions appartenant au domaine de l'ART : l'acte décoratif, l'acte symbolique et l'acte de création. Jusqu'à la fin de la 2^{ème} Guerre Mondiale, ces trois actes sont réunis en un seul et même ouvrage : le Chef d'œuvre — dont un des derniers du genre est le *Guernica* de Picasso.

Je ne dispose pas assez d'espace pour gloser sur les déconstructions/segmentations opérées par l'hypermodernité ni sur les reconstitutions/accumulations de la postmodernité qui découpent en petits morceaux l'idée même de Chef d'œuvre. Nous pouvons toutefois opposer de manière catégorique deux lieux historiques et internationaux incarnant les actuelles polarisations de l'art contemporain. D'un côté se trouve La FOIRE de BÂLE où s'exposent des **actes décoratifs** participant du design pictural et sculptural ; actes destinés aux salons et aux spéculations de l'aristocratie financière. De l'autre, La DOCUMENTA où s'exposent des **actes symboliques** d'ordre socio-politique renforçant l'expression des discours dominant de l'avant-garde universitaire ; notamment celui du féminisme intersectionnel se situant entre la biographie et la politique : « mon corps racisé, ma force de travail, ma vie sexuelle et domestique comme objet d'art et de lutte ». Moralité, le fanatisme aristofinancier et le radicalismuniversitaire semblent exclure l'**acte de création** des productions marchandes de BASEL comme des performances institutionnelles de KASSEL.

Le grand mystère qui donne SENS à la valeur symbolique (acte symbolique) et économique (acte décoratif), n'est autre que l'acte de création. La polarisation des débats privés (FOIRE de BÂLE) et des discours publics (DOCUMENTA) rejette désormais cette visée — d'où les acteurs de la chaîne de montage de l'art réduits à porter aux nues « la subjectivité de l'art » en regard de leurs opinions politiques, de leurs intérêts de courtisan.e.s et de leurs origines sociales. Notons enfin que les actes de création eux-mêmes n'échappent pas à la dé-fragmentation propre à l'hyperpostmodernité, d'où leurs existences sous la forme de prototype, d'œuvre inachevée ou de *process in progress*...

Focalisons nous maintenant sur la France, ce beau pays composé de marchés débordant de produits frais.

Dans le secteur privé, la chaîne économique de l'art contemporain est de sa base au sommet soumise à la maxime néolibérale : sois bête comme un cintre, vends et tais-toi. D'un autre côté, le secteur public tire ses ressources d'un feuilletage



De la polarisation de l'art, 46 X 54cm – 2022

de subventions, largement captées par les plus gros paquebots de la capitale et de la province. Au croisement de ces deux secteurs se trouve des individus plus ou moins bien rémunérés pour leurs « activités-passions » — de l'assistant de galerie au médiateur en passant par le critique d'art et l'artiste. Sous-prolétaires de l'art, le sont autant les critiques d'art, les commissaires d'expositions, les médiateurs, les assistants de galerie que les artistes plasticiens. Ils, et souvent elles, sont dans leurs très grandes majorités tout autant marginalisés et précarisés que les minorités depuis quinze ans ubérisées; minorités invisibilisées quoique très visibles dans les centres villes. Moralité, l'avenir est à l'ubérisation ce que le passé est au servage, se dit le Grand capitaine d'industrie. Il reste que les artistes connaissent la musique puisqu'ubérisés depuis la création de l'Académie des beaux-arts au XVIII^e siècle, voire depuis la création des marchés au XVII^e siècle — il en est de même pour les critiques d'art, comme pour les commissaires d'expositions et les médiateurs depuis les années 1970.

Notons une différence fondamentale entre le sous-prolétaire ubérisé et les sous-citoyens de la chaîne de montage de l'art. Le sous-prolétaire veut devenir prolétaire, il veut s'aliéner au Capital. Ainsi chevillé à l'outil de production, le prolétaire rêve de s'endetter pour s'enrichir — par ailleurs, cas du nantis qui ne cesse de faire la promotion de la dette auprès du prolétaire lambda qui, dans les faits, s'endette pour s'endetter. Chef de

fil de « l'activité-passion », l'artiste ubérisé se fout royalement du Capital puisque sa motivation s'appuie massivement sur la création, l'invention et la découverte. Handicapé social, l'artiste ubérisé ne rend par définition aucun service à la société mercantolobotomisée — une Société Frankenstein avec d'un côté les brassantêtes, de l'autre les bracassés. Quoique certain.e.s franchissent le cap et deviennent des prolétaires aliénés à la mécanique des actes décoratifs et symboliques peints avec les pieds.

Des avancées sociales auraient dû avoir lieu; d'où les questions récurrentes de nos artistes plasticiens: pourquoi les plasticiens n'ont pas le même statut que les autres acteurs du spectacle vivant? Pourquoi les conservateurs du patrimoine sont emmurés dans leurs bâtisses et ne procèdent que rarement à l'entorse d'une ligne comptable afin d'inviter des artistes vivants? Pourquoi les membres des collectivités locales sont encore et toujours désinformés concernant l'usage de l'art contemporain, voire de l'expression artistique, dans l'espace public? Pourquoi les artistes n'intègrent-ils pas les directions (ou co-directions) de centre d'art, du FNAC, de FRAC, de musée, d'école d'art (cas pour les arts vivants)? Etc.

Si en France les arts vivants dépendent majoritairement des subventions publiques, les arts plastiques ont quant à eux une strate supplémentaire à laquelle se réfèrent les membres

ballants de l'institution publique: le marché de l'art international — qui manifestement oriente les achats publics nobiliaires. Il est acquis depuis le XVII^e siècle que l'existence du marché de l'art dépend d'expertises (donc d'experts) propres à assurer des investissements sous la forme de monnaies sonnantes et trébuchantes. Cependant, au milieu des années 1960 une révolution s'opère dans les salles des ventes: les collectionneurs experts en pédicure prennent le contrôle de la valeur symbolique donc financière de l'art. Au même titre que le reste des marchandises en circulation, il s'agit de labelliser des images de marque, des signatures d'artistes. Peu importe la qualité des œuvres produites, notamment des actes de créations, le principe étant de transfigurer la signature d'un producteur en action boursière.

Le mécanisme est simple et prend la forme d'un CAPITAL STATEMENT :

- 1- les œuvres sont produites en série ;
- 2- la répétition (série) crée le style ;
- 3- le style induit une signature (image de marque) ;
- 4- la signature verrouille le monopole ;
- 5- le monopole instruit la spéculation.

Toutes les œuvres chosifiées (réifiées) sur le marché — fondatrices ou insignifiantes — sont évaluées (en proportion) à l'aune d'une cote basée sur une image de marque: la signature certifiée et authentifiée de l'artiste. De ce point de vue, la FOIRE de BÂLE symbolise la chasse gardée de l'aristocratie financière qui désire capter, conserver et valoriser le reflet de leur impuissance radicale à inventer, créer ou découvrir, d'où la promotion massive d'objets décoratifs — antiquités du futur.

D'un autre côté, la fine fleur de l'université, tout aussi impuissante, consacre son énergie au commentaire infini des luttes sculpturo-sociales, picturo-économiques ou vidéo-politiques. Quoiqu'on puisse désormais saluer le même degré de radicalité de La DOCUMENTA 14 et 15 qui exposent l'exact opposé (symbolique) de la FOIRE de BÂLE * Sachant que les règles de conduite contiennent des exceptions * La polarisation de l'art poussée à son extrême est enfin parvenue à représenter les rapports de force entre le Patriarcat et le Féminisme, ou bien, entre le Patricapitalisme et l'Écoféminisme, ou encore, entre le Maître et l'Esclave.

Enfin, qu'en est-il de l'acte de création exclu du match Requin-Cupide (Basel) vs Tortue-Symbolique (Kassel)?

Si socialement les artistes plasticiens, les critiques d'art et les curateurs sont en majorité traités comme des sous-citoyens, ce en comparaison avec les options financières destinées aux arts vivants et au patrimoine - exception toute française - ne serait-il pas judicieux d'inventer l'exception de l'exception. Plutôt que de continuer à financer les bas de contension de la haute bourgeoisie, ainsi que les unités de recherches de la cafétéria de Beaubourg, les reines et rois philosophes du Ministère de la culture ne devraient-ils pas envisager d'une toute autre façon le secteur des arts plastiques? Toutes les institutions subventionnées ne devraient-elles pas être dotées d'équipes de savant.e.s répertoriant les actes de création contemporains (mineurs ou majeurs) radicalement désintéressés des plafonds bas, des circuits et des œuvres dont l'objet est la décoration de stands de foire ou le récit documentaire? * Sachant qu'en soi la déco et le docu sont forts respectables * Ceci aurait pour avantage de donner du boulot à quelqu'un.e.s, tout comme

instruire une vision *over the rainbow*; ce en faisant passer l'exemplarité de l'ouvrage avant la signature ou la biographie de l'artiste-auteur-autrice. Selon les degrés d'investissement artistique, il existe des actes de création (mineurs ou majeurs) tout à fait digne d'une qualification comme *White Clubbing* (1990-2006) de Jean-Claude Ruggirello; *Les voix ensevelies* (2011-2012) de Cécile Le Talec; les *Mouchoirs rieurs* (2022) de Sarah Venturi; *Les Échevaux* de Pierre Savatier (2006-07), les *NJT* de Michel Tombroff, etc. On pourrait même écrire un livre sur la sculpture *Untilled (Liegender Frauenakt)* (2012) de Pierre Huyghe. Etc.

Certes, les jugements ne seront pas à 100% objectifs. Ils tenteront cependant de s'en approcher et de réfléchir à des méthodes à la hauteur de taxinomies savantes. Ce qui manque cruellement aux actes de création est sans aucun doute une relation plus contractuelle entre l'expérimentateur et le théoricien. Du moins si l'on pense aux centres d'art originellement conçus comme des laboratoires...

La défense des artistes plasticiens est à la mode, pourquoi ne pas en profiter pour instruire une concertation nationale avec toutes les structures comme le CAAP, la FRAAP, le syndicat national des artistes plasticiens CGT, la Maison des Harpistes, toutes les associations issues du SODAVI, d'autres comme la Buse ou Économie solidaire de l'art, voire quelques membres révolutionnaires de l'ADAGP, enfin des représentants de l'AICA et du CEA. Le tout serait bien entendu organisé par nos platoniciens.ne.s du Ministère de la Culture qui, à leur grande surprise, s'apercevraient qu'à quelques détails près les demandes de tout ce petit monde de l'art — par ailleurs fournisseurs officiels d'esclaves pour le marché de l'art international — sont identiques: travailler sur un ensemble de lois, et non de fumeux décrets foulés aux pieds, qui obligent le public et le privé à se mettre au diapason.

Dans ce cours article, sans doute n'est-il pas de bon ton d'amalgamer les luttes sociales avec les actes de création. Il apparaît cependant qu'au sein de dynamiques de groupes, les luttes sociales permettant aux artistes, aux critiques d'art, aux curateurs... d'être moins ubérisés, précarisés et marginalisés débouchent sans l'ombre d'un doute sur plus d'indépendance, plus de liberté, plus d'initiative personnelle, plus d'investissement artistique et intellectuel sur les sujets qui les concernent vraiment, donc sur les **actes de création**. Bref, l'extrême et actuelle polarisation de l'art a pour effet d'exclure l'essentiel de la pratique artistique ainsi que l'objet même de l'expertise artistique.

Enfin, pour en revenir à la FRAAP, c'est bien l'ensemble des associations et des collectifs qui mène une lutte active depuis vingt ans, notamment concernant la rémunération des artistes plasticiens. Dire qu'il faut espérer que les associations y souscrivent renvoie pleinement à une élégantissime et snobissime usurpation canine.

ADAGP : Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques
AICA : Association Internationale des Critiques d'Art
CAAP : Comité Pluridisciplinaire des Artistes-Auteurs-Autrices
CEA : Association française des Commissaires d'exposition
CIPAC : Fédération des professionnels de l'art contemporain
FRAAP : Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens
SODAVI : Schéma d'Orientation pour le Développement des Arts Visuels



GILLES LOPEZ
Sans titre

Gouache sur papier, 18 X 24cm, 2022 (page de gauche)
Gouache sur papier, 12,5 X 16,5cm, 2019



GILLES LOPEZ
Sans titre

Gouache sur papier, 18 X 24cm, 2019 (page de gauche)
Gouache sur papier, 23 X 30cm, 2020

Video art on display

Christophe Domino

Huit pièces pour ouvrir les murs

Sur la session de Video art on display le 25 mars 2022
sur la façade du CCC OD à Tours

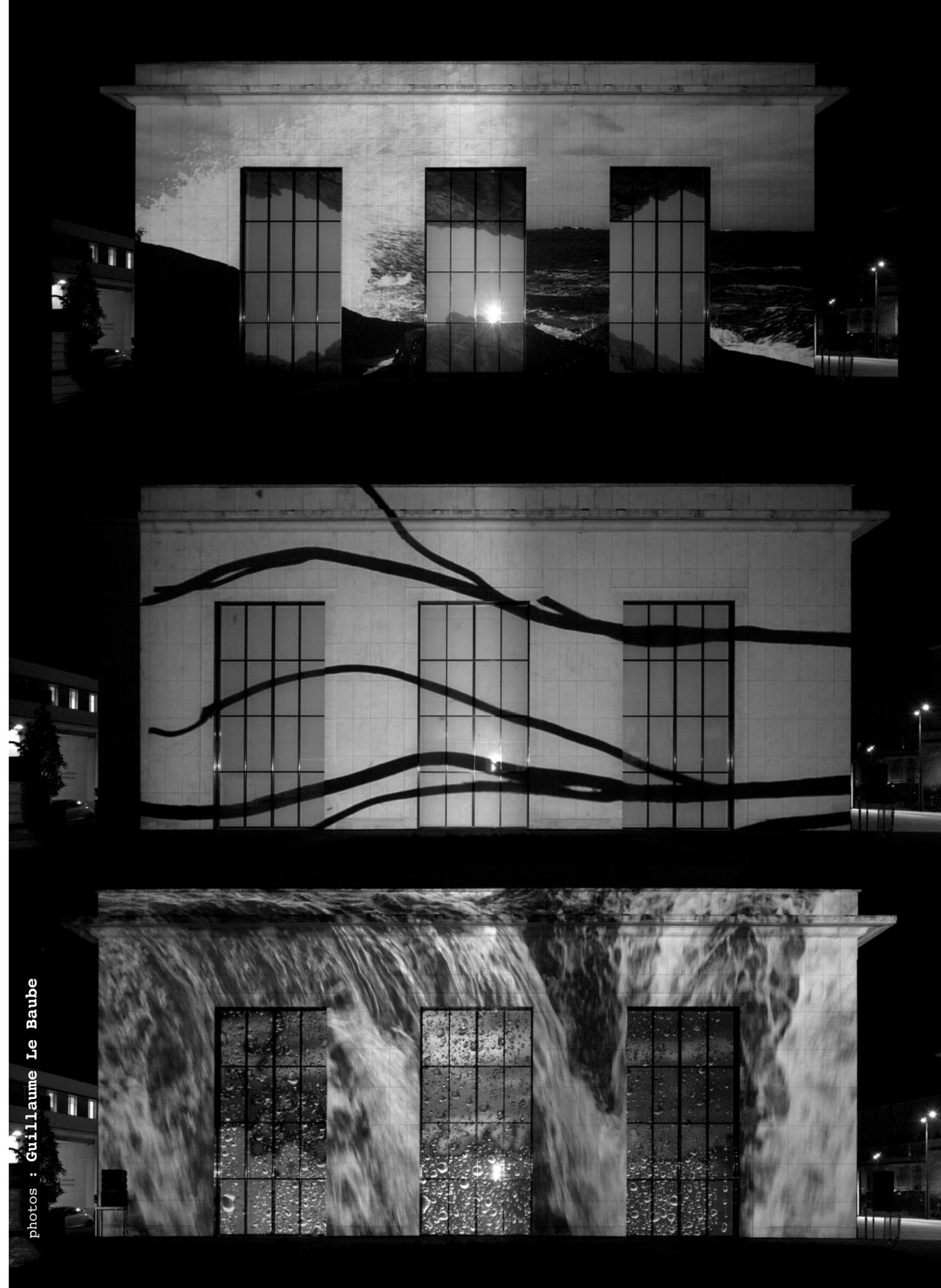
Nos pratiques de l'écran ont démultiplié les régimes de regard et d'attention: la production numérique de l'image a nourri de formidables élargissements de la pensée de l'image. Ainsi de la projection vidéo monumentale, au croisement — d'ailleurs périlleux — de la communication, commerciale ou didactique, de l'activisme politique¹, de l'installation, de l'intervention urbaine, du cinéma élargi et du street art, rendue possible par la disponibilité et la portabilité des outils techniques. L'espace public est ainsi traversé de nouvelles modalités du monument, qui échappent ou déjouent la dimension d'autorité symbolique de la grande échelle. Le programme *Video Art on display*, porté par l'association tourangelle Mode d'Emploi sur la façade du CCC OD à Tours s'inscrit dans cette pratique, par l'invitation faite à onze artistes à accompagner leur image dans sa mise en œuvre à l'échelle de l'architecture. Cette proposition, publique pour un soir, le 25 mars 2022, n'en est pas moins le fruit d'un projet curatoriale initial, d'un processus de sélection après appel à candidatures et d'une préparation technique et esthétique minutieuse, projet curatoriale qui fait règle d'inscrire les œuvres dans un dispositif technique imposé, mais ouvert, touchant à l'exposition et à la programmation. *Video Art on display*, en construisant une succession réfléchie de moments d'image aux écritures à chaque fois singulières, témoigne des débordements heureux des cadres cognitifs d'une culture visuelle désormais confrontée à une consistance labile de

ce qui fait image, à la nature médiatique des œuvres. Ainsi *Video Art on display* est à la fois une occasion de retrouver ou de découvrir des l'écriture des onze artistes ou collectifs d'artiste invités, nous y viendrons, mais aussi un moment pour réfléchir tant au statut des images qu'ils expérimentent, qu'aux formes de leur mise à disposition publique, pour franciser le terme du titre de la manifestation de display, de ces œuvres vidéoprojetées.

Quant à la nature médiatique

Antonio Somaini, professeur et théoricien, en repartant d'une définition historique du mot de média, produit une précision importante de vocabulaire et des enjeux qui s'y logent en ces termes : « Médias » : un terme qui, dans ce contexte, ne désigne pas seulement les mass media, les moyens de communication de masse, mais plutôt l'ensemble des supports matériels, des appareils techniques et des opérations qui rendent possibles l'enregistrement, l'élaboration et la transmission de phénomènes sensibles et de signaux qui peuvent prendre la forme de textes, images ou sons. Interprétés dans ce sens, le singulier « médium » et le pluriel « médias » (une des traductions françaises possibles de l'anglais medium / media et de l'allemand Medium / Medien, à leur tour dérivés du latin medium / media*) indiquent ici les conditions de possibilité techniques et matérielles de toute

1- Voir ainsi l'usage très fréquent qu'en a le mouvement Zero Impunity : <https://zeroimpunity.com/> [<https://zeroimpunity.com/>], dont rend compte le film éponyme, parcours dans les luttes de sensibilisation contre les crimes de guerre, et en particulier les crimes sexuels.



photos : Guillaume Le Baube

forme culturelle : les conditions de médiation qui – considérées dans leur ensemble, avec leurs transformations historiques et leur capacité de produire partages et connexions dans la fabrique du sensible – constituent le réseau d’articulations techniques, le « schématisme technique* » à travers lequel s’organise toute forme de perception et de connaissance, de communication et d’action*.¹

Tout en l’identifiant au sein de la fabrique du sensible, Somaini installe l’idée du médiatique au cœur du schématisme technique². Et en effet, quand il se donne les moyens d’un appareillage spécifique important³, le dispositif de projection monumentale actualise des enjeux puissants, tant du côté de la conception des œuvres, dans leur dimension visuelle comme sonore, que sous l’aspect de leur réception, autour de la question de l’attention du regardeur. Si la réflexion sur la place du spectateur fait partie des questions débattues — et parfois controversées — chez les historiens et théoriciens de l’art⁴, l’incidence des usages des nouvelles technologies n’a fait que décupler le questionnement et la réflexion théorique. Ainsi Frédéric Curien, artiste et professeur, actif dans le champ des dispositifs numériques complexes, interroge : les espaces calculés deviennent aléatoires, combinatoires ou génératifs et diffractent toutes sortes d’images, visuelles et sonores, préalablement converties en données binaires. La possibilité de gérer en direct toutes les composantes spatiales permet d’envisager de nouveaux rapports entre artiste, public et l’espace où l’œuvre est installée et retransmise. Quels sont les paradigmes impliqués dans ce type de modélisation de la relation des spectateurs à l’œuvre ? Quels enjeux l’espace de projection conçoit comme actualisation d’un processus artistique par le spectateur engage-t-elle sur le plan esthétique?⁵

Les conditions de l’attention

Mais paradoxalement, la densité problématique des dispositifs s’évanouit bien vite devant l’efficacité sensible qu’elle distribue. Avec *Video Art on display*, le parti pris de la projection sollicite un regard singulier, nourrissant un régime propre, en même temps que très direct, d’attention. On sait combien cette dernière est en question précisément face à la versatilité déjà pointée de l’image, ainsi que du son, au point d’interroger de transformation à l’échelle anthropologique de nos usages cognitifs. L’attention, on l’a dit en crise, en péril, en miette. Elle mérite surtout, selon le titre-programme du livre de Yves Citton⁶ d’être considérée au sein d’économie cognitive repensée, l’*écologie de l’attention*. À Tours, la dimension monumentale est portée par l’architecture :

^[1] - Antonio Somaini, « Enregistrer, monter, transmettre, organiser. Dziga Vertov et la théorie des médias » in Dziga Vertov, le Ciné-Ceil de la révolution. Écrits sur le cinéma, édité par François Albera, Antonio Somaini, Irina Tchermeva. Dijon : Les Presses du réel, 2019. L’extrait est nourri d’importantes références en note marquées par *, que je ne puis reprendre ici, mais que je recommande vivement.
^[2] - J’emprunte à la suite d’Antonio Somaini la formule sinon à Kant, du moins à Montani et Kittler. Développé dans la note de la citation précédente.
^[3] - Au CCCOD, la maîtrise technique a été confiée à la société IDScenes et mise en place par Adrien Aubry et Laurent Laguerre. IDScenes est une société basée à Montpellier engagée de longue date dans des formes avancées de travail de la projection monumentale. Ainsi IDScenes participe à des programmes de recherche de haut niveau, avec des soutiens de la recherche publique comme entre 2013 et 2017, le programme CoSiMa, financé par l’ANR avec l’IRCAM, l’ENSAD Lab, TALM Le Mans.
^[4] - Ainsi le débat très central de la fin du modernisme portée en particulier par Michael Fried dans son livre au titre paradigmatique : La place du spectateur (Gallimard, 1990 pour la traduction française). Le régime d’attention du spectateur fait l’objet d’importantes recherches relancées par les usages technologiques.
^[5] - Frédéric Curien, « La projection comme geste » : article ; contribution aux journées d’étude dans le cadre de Grande Image Lab, ESAD TALM Le Mans, 2016. Curien y développe une riche perspective historique et critique de « l’évolution des paradigmes artistiques liés à la présence et à la position des spectateurs dans les dispositifs de projection actuels ».
^[6] - Yves Citton, Pour une écologie de l’attention, Le Seuil, 2014.

celle de la façade sur rue du CCC OD, demeurée fidèle à son origine au travers de la transformation qui a marqué profondément la structure du bâtiment actuel, façade qui doit à son concepteur premier, l’architecte Pierre Patout, amateur tardif du style paquebot, son effet d’ampleur, sinon d’autorité. Le parallélépipède est cependant sculpté par les trois hautes verrières qui allègent sa masse : s’il reste par son format rectangulaire assez proche des formats de l’image cinématographique, le plan-écran s’ouvre de l’intérieur ; il prend de la profondeur, avec ces grandes verrières, trois écrans verticaux inscrits dans le rectangle horizontal, même quand sont abaissés les stores occultants. Ainsi la structure même du bâti détermine la possibilité que l’on pourrait dire ici organique de *split-screen*, d’écran fragmenté. C’est à cette unité composite d’un écran discontinu que les artistes choisis se sont confrontés. Et c’est là aussi que prend sens la proposition de programmation orchestrée par Mode d’Emploi : l’aspect ouvert de la sélection permet de mettre en coprésence des écritures et des projets très différents, plus ou moins informés des contraintes et des potentiels de ces pratiques que l’on identifie souvent au *mapping*. Il faut pourtant préciser que ce terme renvoie à un mode de production de l’image qui intègre une déformation de l’image-source en anticipation des singularités voire des « défauts » de la surface d’accueil finale de l’image. Le mapping sert donc le plus souvent à corriger les défauts de planéité, à gommer l’écart d’un support de fortune avec la structure pleine et frontale de l’écran. Mais bien sûr, et très au-delà de l’usage proprement technique, les outils du mapping servent désormais non pas seulement à neutraliser les irrégularités visuelles des supports, mais à s’en servir, les effaçant, les surlignant, les contredisant, à faire partie des signes et formes propres de l’image projetée, à les nourrir, les enrichir. S’ouvre ainsi une possibilité d’écriture adaptée et dialoguée avec le site de l’image, et une expérience forte pour les artistes eux-mêmes de déplacement-relecture de leur propre image.

Performativité du rendez-vous

Au soir de la projection, au lever de rideau, les artistes eux-mêmes ne sont pas les derniers à se trouver en situation de découverte, partageant leurs réflexions critiques sur la vision finale, dans la réalité d’une expérience, sinon sans brouillon, du moins sans répétition. Car c’est l’ensemble des conditions concrètes qui font contexte, c’est le tout de la situation qui détermine *in fine* la réalité de la perception : bien sûr les moyens techniques, le contexte lumineux —luminosité naturelle comme éclairage public incident— même s’il est nécessairement nocturne, la forme et la structure du support, la consistance des surfaces, mais encore l’espace de perception pour les spectateurs et leur position, variable, à la recherche souvent active justement des points d’attention que détermine le dispositif, et encore les conditions atmosphériques (d’ailleurs plutôt plus fraîches qu’espérées ce jour-là, sans que les spectateurs ne s’en soient trouvés découragés).

Et bien sûr, ce sont plus encore les qualités photographiques, colorimétriques, rythmiques, les régimes d’image, du plus descriptif au plus abstrait, du narratif au symbolique, partie prenante d’univers et d’imaginaires ouverts, qui s’imposent au regardeur. Au fil de la programmation, des huit pièces projetées retiennent d’autant le regard qu’elles relèvent d’une complète

diversité d’écriture : le support de diffusion final qu’est la vidéo numérique permet en effet d’intégrer des gestes et des natures d’écriture différentes, proprement filmiques, mais aussi touchant à la peinture, à l’animation concrète, au volume d’une sculpture dématérialisée, à l’imagerie 3D, et de répondre à des modes d’occupation de la surface très variés, du plein écran au détail animé, au changement d’échelle, au *multi-screen*. Enfin, les écritures sonores, bruit, musique, voix, viennent ancrer la perception dans une expérience complète, bien loin d’une ambition tapageuse, mais bien plus, celle d’une présence fine de la résonance sonore soutenant le déploiement de l’image.

Ce que confirmait si nécessaire *Video Art on display*, son dispositif maîtrisé et son unicité d’évènement, c’est la dimension performative d’une telle programmation, et même de chaque boucle de programme quand comme à Tours elle est enchaînée à deux reprises, deux fois de plus d’une quarantaine de minutes d’un montage de séquences qui se succèdent, se font écho ou se confrontent. Ici, la dimension de performance peut bien sûr tenir à la nature de l’image produite (et parfois aux interactions directes ou algorithmiques, quoique *Video Art on display* ne s’embarrassât pas de tel projets). Mais aussi, et c’était le cas à Tours ce jour-là, la dimension performative tenait surtout de la puissance de fait du collectif de spectateurs : où l’on retrouve une dimension propre à la salle de cinéma, mais… sans la salle de cinéma.

Tombe le jour, vient l’image

En guise d’ouverture de rideau, c’est avec *Le Mont Blanc de Tours* de Jacques Perconte que s’ouvre *Video Art on display*. Un double mouvement conduit l’œil, qui fait se croiser jusqu’au seuil du vertige le glissement vers le bas d’une image allusivement paysagère avec trois images en insert dans les trois verrières, images d’une nature proche, mais contrastée qui suivent, elles, un mouvement ascensionnel qui semble sans fin. Cette matière visuelle, d’une sensibilité picturale et issue d’un processus de déformation, de dégradation de la matière numérique de l’image ne se laisse pas saisir dans sa nature descriptive sinon par le vol d’oiseau qui parfois traverse le champ visuel. Peu à peu, l’image s’unifie et au gré d’une transformation colorée des dominantes bleu-gris vers la lumière d’un jaune irradiant, impose la masse encore indifférenciée. Mais c’est bientôt, dans une palette digne des fonds de Gustav Klimt, la silhouette-masse de la montagne qui traverse le champ de l’écran, que l’on saura peut-être reconnaître comme celle du Mont-Blanc, plongeant dans les profondeurs du sol dans un bruit sourd : ce pourrait être celui d’un tremblement de terre, d’une avalanche, ou le produit aux résonances cavernuses d’un bande son au ralenti. Le tout contribue à cette perception paysagère plus sensible que visible, que Perconte⁷ en maître du trouble numérique, par usage aux limites des outils de la production vidéo jusqu’au *glitch*, devenu bien après lui un usage partagé, explore depuis longtemps : celui des Alpes, qui lui sont familières, et pas moins inquiétantes par leurs paradoxales monumentalité et fragilité.

Au terme de ces quelques 14 minutes de paix menaçante, le support qu’est l’architecture est pour ainsi dire effacé. Il s’ouvre ensuite vers la profondeur perspective ouverte par le pare-

^[7] - Le site de l’artiste, très documenté et généreux : https://www.jacquesperconte.com/ et plus particulièrement sur cette pièce : https://www.jacquesperconte.com/?261.

brise sur une route, sur des routes : singulier road-movie qui s’installe là, d’autant que si communément le point de fuite demeure toujours plus loin, inaccessible, au voyageur, il est plus que perdu dans les images de Marie Dubois. Car en un geste mesuré, par le recueil et la compilation parmi les heures et les jours de captation par des caméras de tableau de bord auto disponible sur le net, Marie Dubois⁸ avec *Into this house we’re born* retrouve la matière fragile et inquiétante qui traverse son travail : la poussière. Ici, celle que sur les routes, au gré des tempêtes, ont croisé tant d’automobilistes, souvent semble-t-il aux États-Unis d’Amérique. La poussière des routes se fait métaphore, du passage, de la perte, du peu et du fragile. Ainsi matérialisée, elle frise l’invisibilité, gageüre quand elle prend l’échelle du bloc d’architecture. Qu’on la morde ou s’y incarne, elle est l’autre de l’image photographique, son défaut, sa perte.

Du monde incertain de la poussière, l’image se fait alors profonde et contrastée. Avec *Cellar door*, Mélissande Herdier nous ramène dans une confrontation à l’objet, mais dans les matérialités médiées par nos pratiques de l’imagerie scientifique, médicale ou astronomique, se jouant des échelles du monde. Dans les nappes sonores composées par Lucas Pradalier, l’œil paraît toucher un matériau aussi séduisant que répulsif, parcourant un paysage dont les volumes sont tantôt des corps pleins, tantôt ouverts en une intériorité ambigüe, vaguement menaçante, spectrale. Perdues flottantes devant des profondeurs sans lumière, les formes à la blancheur de lumière remettent à plus tard de révéler leur consistance, pour disparaître en nous laissant une étrange sensation aux os. Est-ce ainsi que nous sommes faits ?

La réponse ne viendra pas aussi simplement, serait-elle rassurante avec un autre temps d’exploration qui s’ouvre ensuite : c’est celui du duo de collaboration constitué par Chloé Jeanne⁹ et Vincent Negrão, respectivement pour l’image et la bande-son. Ils emmènent devant des matérialités équivoques, sous des peaux d’une animalité incertaine. Mais bientôt l’imagerie se fait d’une douceur bucolique, à la manière pourrait-on penser un instant d’un paysage japonisant. Il y a pourtant aussi de l’organique là-dedans, de nouveau plongés que nous sommes dans un monde microscopique et chatoyant, cellulaire et vivant. C’est que Chloé Jeanne s’est choisie un terrain de recherche qui côtoie, parfois de très près, le regard des scientifiques. Sans se départir d’une sensibilité plastique qui s’incarne dans des objets, des dispositifs organiques, elle partage ici son appétit d’exploration avec une liberté qui tient de la rêverie, portée par la bande sonore de son complice.

L’espace n’a pas fini de basculer et le spectateur de se trouver conduit dans un monde parallèle : l’image cette fois semble d’abord venir de l’intérieur du bâtiment du CCC OD, par ses grandes verrières. Elles découvrent un paysage de rocher dédoublé, deux mondes parallèles dans une symétrique horizontale baignée de lumière bleue d’un soleil artificiel. Alors la silhouette d’un homme nu parcourt d’une marche lente et décidée la crête du rocher, ou plutôt deux silhouettes tête-bêche qui vont à la rencontre l’une de l’autre, en miroir. L’atmosphère est paradoxalement à la fois lunaire et aquatique. Puis la progression vers la lumière centrale est alors noyée par le flot maritime qui emporte le bâtiment tout entier,

^[8] - Le site de l’artiste : https://marie-dubois.com/; et plus particulièrement la pièce présentée : https://marie-dubois.com/sans-titre-2018/.
^[9] - Le site de l’artiste : https://chloejeanne.net/.

épargnant les deux marcheurs qui se croisent, puis continuent le cheminement. Mais bientôt le feu semble sortir du bâtiment, dont l'intérieur s'embrase. L'énergie vivante des flammes efface ce temps la trace de l'homme, sa quête, en suivant la bande sonore : l'onirisme symbolique en est rendu plus expressif, que traduit aussi le titre : *Le Passage*. La maîtrise technique tant de qualité de prise de vue que d'élaboration des imbrications d'écrans et du son en fait un moment fort de *Video Art on display*, signé à deux par Romain Evrard¹ et Jérémie Frémont.

Si les pertes d'échelles et l'iconographie déployée menait le spectateur du côté de mondes souvent insituables ancrés dans des matérialités sensibles, mais troublantes, une image simple, des moins spectaculaires, s'impose alors avec la proposition de Rémi Boinot². Pas d'élaboration de post-production ici, sinon la découpe d'un plan fixe réparti sur les trois verrières du bâtiment. Un gros plan, devenu grand : au centre, cosmique, un œil animal, sombre, cerné de cils fins. Sur la pupille, le reflet de celui qui prend l'image, penché en contrejour sur le ciel vers l'animal probablement à terre. Et les battements de paupières comme seuls événements. Avec *Œil du cochon noir*, Rémi Boinot, voyageur, souvent peintre ou fabricant d'objets sculpturaux, ouvre ici cette sensibilité qui s'impose à la pensée de la présence et de la vie (et de la mort) animale. On sait la place que prend aujourd'hui cette part majeure du vivant que l'hégémonie humaine semble rouvrir, avec des entreprises de pensée majeures et décisives comme celle de Baptiste Morizot, par exemple dans *Manières d'être vivant. Enquête sur la vie à travers nous*³ ou son *Sur la piste animale*⁴. Le regard du cochon ici se fait monument d'une sensibilité fragile et vitale.

Le rythme de la programmation prend alors un autre tour. Deux propositions reprennent en main la piste de l'expérimentation plastique pure, que l'imagerie vidéo sait mettre au défi.

C'est une logique qui touche à l'expérience du collage qu'explore Justine Ghinter, logique visuelle qui relève d'une manière d'abstraction concrète : ses compositions faites de matériaux divers, colorés, tramés, découpés, fibres, fils, petits papiers, sont insérés dans des cadres de diapositives, ainsi travaillées à petite échelle. Elles sont visibles par transparence, traversées par le flux lumineux du projecteur de diapositive, puis par superposition de trois projections qui font apparaître au rythme de leur défilement d'autres compositions par superposition, combinaison, disparition. Dans la version du travail amenée sur la façade du CCC OD, filmée en vidéo, l'artiste démultiplie l'enjeu qu'elle cultive, soit une attention à l'évènement visuel constitué par le contraste. Contraste visuel qui contient le paradoxe de la différence et de la proximité : la vitesse de défilement et le jeu de combinatoire infini produit un ensemble de moments sensibles, en fugue, tenus fragiles entre matière et sensation. Fernand Léger parlait volontiers de « contraste de forme » dans son vocabulaire plastique. Justine Ghinter⁵ en réinvente une version dans son propre vocabulaire.

Gaston Bertin vise lui aussi une sensibilité d'ordre picturale, avec une pratique qui croise photographie et peinture, qu'il exerce toutes deux de manière complémentaire depuis plus de trente ans. C'est peut-être de la première qu'il tient une attention toute particulière pour le flou, cette qualité paradoxale de la vision photographique. Au CCC OD, les formes simples produites par collage sont ici au contraire comme embrumées par leur captation photographique, et mises ensuite en mouvement de succession dans la durée vidéo. Ainsi la couleur n'apparaît plus que comme vibration, par zones flottantes, formes isolées ou en expansion à l'échelle du bâtiment, revêtu alors d'un champ monochrome lumineux, vibrant, souvent de rouges, orange quasi fluo, ou de formes blanches, peut-être en réserve, en découpe. Ainsi Gaston Bertin⁶ nous mène, non sans esprit de jeu, du côté de l'*Impalpable*, revendiqué par le titre de sa pièce.

Qui parle ? interroge un essai récemment publié qui interroge les rapports au sein du vivant⁷. Avec la dernière pièce de la programmation vient la voix, celle de Nina Fourton. La parole du récit émerge alors, et avec lui la mémoire, le trouble. Avec *Une histoire d'images*, Nikolas Chasser Skilbeck nourrit la boucle du souvenir, entre la fragilité de la goutte d'eau de pluie sur la vitre et la puissance de la cascade. Les régimes d'image croisés par l'usage du multi-écran conduisent à des sensations simultanées, contradictoires comme sait l'être la pensée intime, celle du rêve ou du libre vagabondage de l'esprit. Les fenêtres et leurs larmes de pluie ramènent à l'expérience du regard, et le flot à l'énergie du vivant, sa puissance et sa fragilité. Coutumier de la projection monumentale, et à ce titre actif dans la mise en place du projet *Video Art on display*, Nikolas Chasser Skilbeck⁸ sait user tant d'une technicité et d'une qualité visuelle du grand format que d'émotivité directe. Son *Histoire d'images* ici vient refermer —et relancer— la boucle, celle de la programmation des œuvres réunies par le projet, celle de ce double pouvoir du *display* dans l'espace ouvert de la rue et du paysage urbain, entre l'intime et le collectif.

C'est cette expérience qu'on prit en partage les artistes contributeurs, chacun avec leur propre démarche, leur propres écritures visuelles et sonores, tous dans ce partage d'un temps commun, ouvert de sensation fines, devenus spectateur parmi les spectateurs. Il se pourrait bien que le public d'un soir ait pris rendez-vous, en connaissance de cause, pour une autre édition de *Video Art on display*⁹.

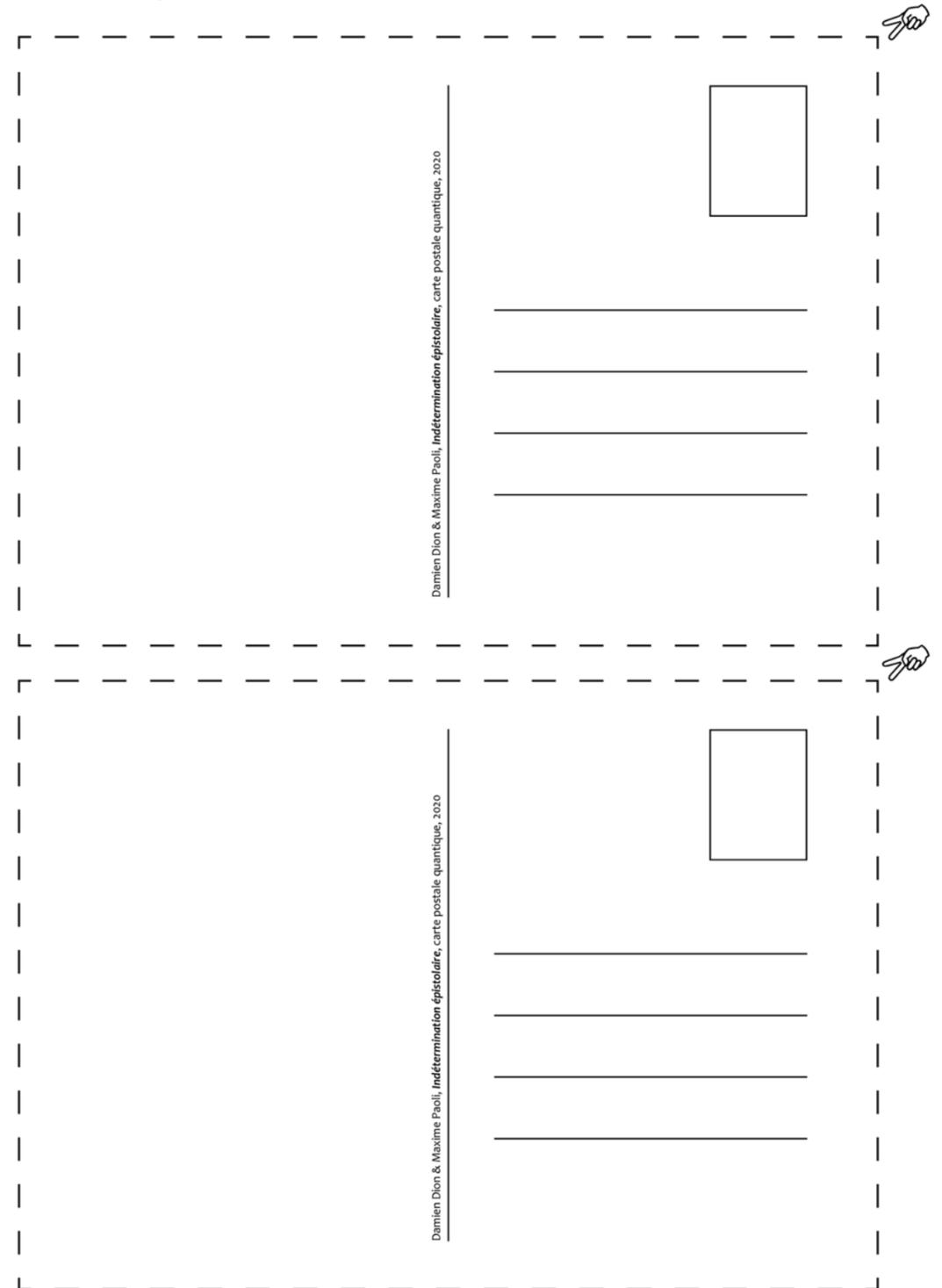
1 - Le site de l'artiste vidéaste Romain Evrad : <http://www.labtone.net/>
2 - Le site de l'artiste : <https://www.remiboinot.com/>; pour la pièce présentée : <https://www.remiboinot.com/post/678325532737339392/>
3 - Éditions Actes Sud, 2020.
4 - Éditions Actes Sud, 2018.
5 - Le site de l'artiste : <https://cargocollective.com/justineghinter>

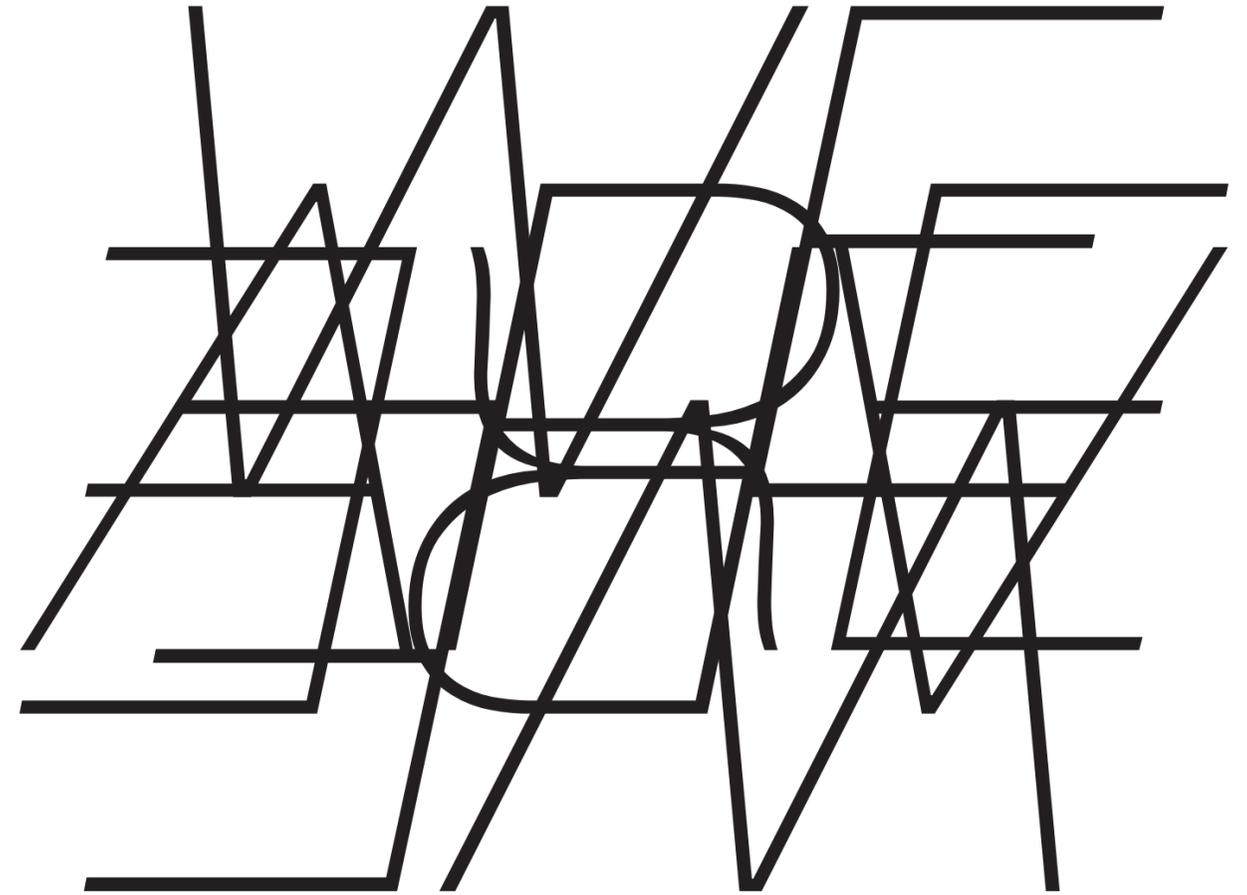
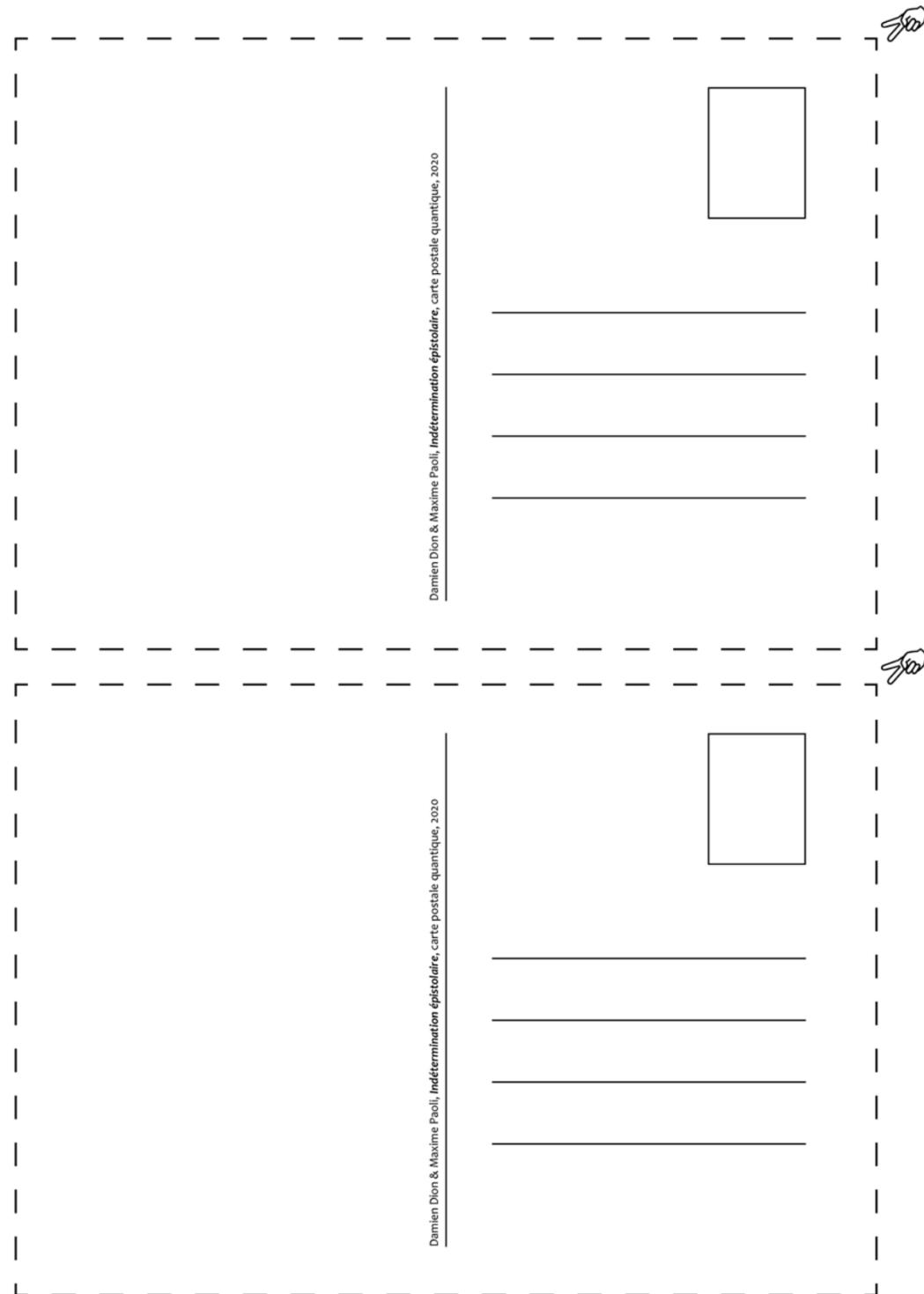
6 - Le site de l'artiste : <http://www.gastonbertin.com/index.html>
7 - *Qui parle ?* (pour les non-humains), par Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós, éditions PUF, 2022.
8 - Le site de l'artiste : <https://www.nikolaschasser.com/>
9 - **En souhaitant le renouvellement du soutien du Ministère de la Culture obtenu pour 2022 à travers l'appel à projets « Aides à la captation et aux diffusions alternatives pour le secteur des arts visuels » du Ministère de la Culture.**

INDÉTERMINATION ÉPISTOLAIRE :

Une même carte postale à envoyer à deux adresses différentes, timbrée des deux côtés. D'après le principe d'indétermination d'Heisenberg, tant qu'aucun choix n'a été fait, cette carte postale reste dans un état de superposition quantique et arrive simultanément aux deux destinataires. Si le système postal fait un choix, il détermine la direction de la carte vers l'une ou l'autre de ces destinations. Personne ne sait d'avance où (et si) la carte postale finit par arriver.
Damien Dion

1. Découpez la carte postale recto-verso suivant les pointillés
2. Mettez une adresse différente et un timbre de chaque côté
3. Postez-là
4. Le tour est joué !





Guillaume Lasserre

**«La nature des choses se révèle toujours la même : le substrat de la domination.
C'est cette identité qui constitue l'unité de la nature»
Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. Dialectique de la raison, 1944.**

«La dénegation de la violence est issue d'un système de valeurs élaboré à partir de la figure du père, et notamment en regard d'un Père originel incarnant un être initial qui distribue, répartit, organise le vrai et le faux, le bien et le mal, le beau et le laid, etc.¹ » écrit Sammy Engramer dans le préambule de son récent ouvrage *Le prestige d'exister*. «Ce système n'est autre que le Patricapitalisme renforcé par l'État qui administre et technocratise les rôles sociaux à l'aune du consulting, de la cooptation et de l'élection; l'État supposé méritocratique renforce la séparation entre les classes sociales. Que l'État soit par ailleurs libéral, communiste ou tyrannique, il s'agit encore, toutefois et désormais au nom du Peuple, de maintenir chevillé à son sommet les roueries de l'Idéologie patriarcale et la captation de capitaux». En juin dernier, l'œuvre de l'artiste, *Bikini Kill*, exposée à Orléans, dans la cour du FRAC Centre qui venait de l'acquérir quelques mois auparavant, a été dégradée: la grande bâche noire, recouvrant une gigantesque barrière Vauban, et sur laquelle était inscrite, en lettres gothiques blanches sur fond noir «Fuck patriarcat» en hommage au groupe punk féministe Bikini Kill², a été découpée et volée. S'il ne s'agissait vraisemblablement pas d'un acte politique, la pièce est néanmoins porteuse d'un message qui pourrait être interprété par certains comme un message de rejet.

Ce message a précisément pour fonction de nous interroger sur ce qu'est le patriarcat comme forme de domination. L'exposition *WE ARE* réunit des œuvres qui questionnent par l'intime des modes d'exploitation, d'oppression, de soumission, dont beaucoup sont ancrés dans la société, faisant partie de l'environnement quotidien, bien que nous ne sommes conscients que de ceux auxquels nous sommes exposés. Le sociologue Max Weber³ a démontré que l'une des principales particularités de la domination est qu'elle requiert la légitimité afin d'assurer sa pérennité. L'invitation est faite à onze plasticiens qui, forts de leurs singularités et de la vigilance qu'ils entretiennent entre eux, s'inscrivent dans un cadre commun bienveillant et inclusif pour exposer l'étendue des dominations, interroger, susciter le débat. Dessins, installations, sculptures, photographies, vidéo, de manière tragique, ironique ou frondeuse, *WE ARE* invite à prendre un peu de recul sur les discours et les représentations qui motivent l'obscurantisme politique, stimulent la cupidité financière ou accentuent l'isolement social. L'exposition prend la mesure de la grande halle des Tanneries qui lui sert d'écrin. La prégnance de ce décor interdisait tout effet de théâtralisation. Afin de déjouer le rapport de force qui s'établit entre les œuvres monumentales et les autres, des éléments de monstration ont été envisagés comme la plus juste possible.

Sammy Engramer s'intéresse à la sculpture et à l'objet qu'il met en scène dans l'espace d'exposition. Après avoir abordé, au sein des questions féministes, celle spécifique de la domination masculine qui le conduit à faire son *coming out* hétéro queer, il interroge la notion de « contre-monuments » en les érigeant. Ils sont à l'origine du projet *WE ARE*, se déclinant en cinq pièces sculpturales démesurées qui sont autant de réflexions critiques sur la statuaire publique. Alliant pensée féministe *queer* et culture populaire, ils prennent le contre-pied de ceux qui ponctuent l'espace public, consacrés très majoritairement aux figures tutélaires du patriarcat, du capitalisme et parfois du colonialisme. Outre *Bikini Kill*, détournement artistique d'un objet mobile tellement présent dans l'espace public qu'on ne le voit plus: la barrière Vauban, et qui pourtant est l'un des éléments qui incarne le mieux la canalisation des foules pour le maintien de l'ordre dans l'espace public, quatre contre monuments rythment l'exposition et en composent les fondations. Le plus ancien *I would prefer not to*, réalisé en 2007, donne à voir un bateau hybride, composé de trois coques. Cette anomalie, double excroissance dépourvue de toute logique, empêche l'embarcation d'avancer, la faisant tourner littéralement sur elle-même. Si le titre est emprunté à la célèbre phrase du roman *Bartleby* d'Herman Melville, que le héros répète à l'envi, le monument n'est pas sans rappeler l'absurdité d'une humanité qui tourne en rond dépeinte par Samuel Beckett. *Le marteau des sorcières* (2019), aussi intitulé *Kate Bush*, prend la forme d'un gigantesque marteau de justice, objet symbolisant la répression des femmes accusées de sorcelleries. *Malleus Maleficarum*, est le titre d'un traité publié à Strasbourg à la fin du XV^{ème} siècle et utilisé dans la chasse aux sorcières qui voit le jour au même moment en Europe, et qui peut être assimilé à un véritable génocide des femmes manifestant des velléités d'indépendance vis-à-vis du modèle patriarcal⁴. Le contre-monument ayant pour titre *Madonna* se réfère à l'interruption volontaire de grossesse (IVG) en présentant sur un portant démesuré les drapeaux de nations interdisant l'avortement sur leur sol. Autour des contre-monuments qui forment les socles, les piliers, de l'exposition, des œuvres créées par d'autres artistes prennent place, instaurant un dialogue dans lequel s'exprime les préoccupations actuelles pour mieux interroger les orientations d'une société à venir, désirée, un autre monde au fort accent écoféministe. Les revendications radicales portées par les pièces de Sammy Engramer trouvent des échos dans chacune des œuvres présentées, faisant communauté de ce rassemblement d'individualités. La dimension communautaire est présente dans le partage, la pensée qui porte en elle la promesse de repousser un peu plus les marges, et par la même occasion, d'inverser le mouvement. Se dressant à l'intérieur de la grande halle, le cinquième contre monument, *Monument pour un dictateur* (2020), gigantesque prison cellule aux barreaux d'aciers, apparaît alors comme le phare, le manifeste *WE ARE*.

Panser le vivant

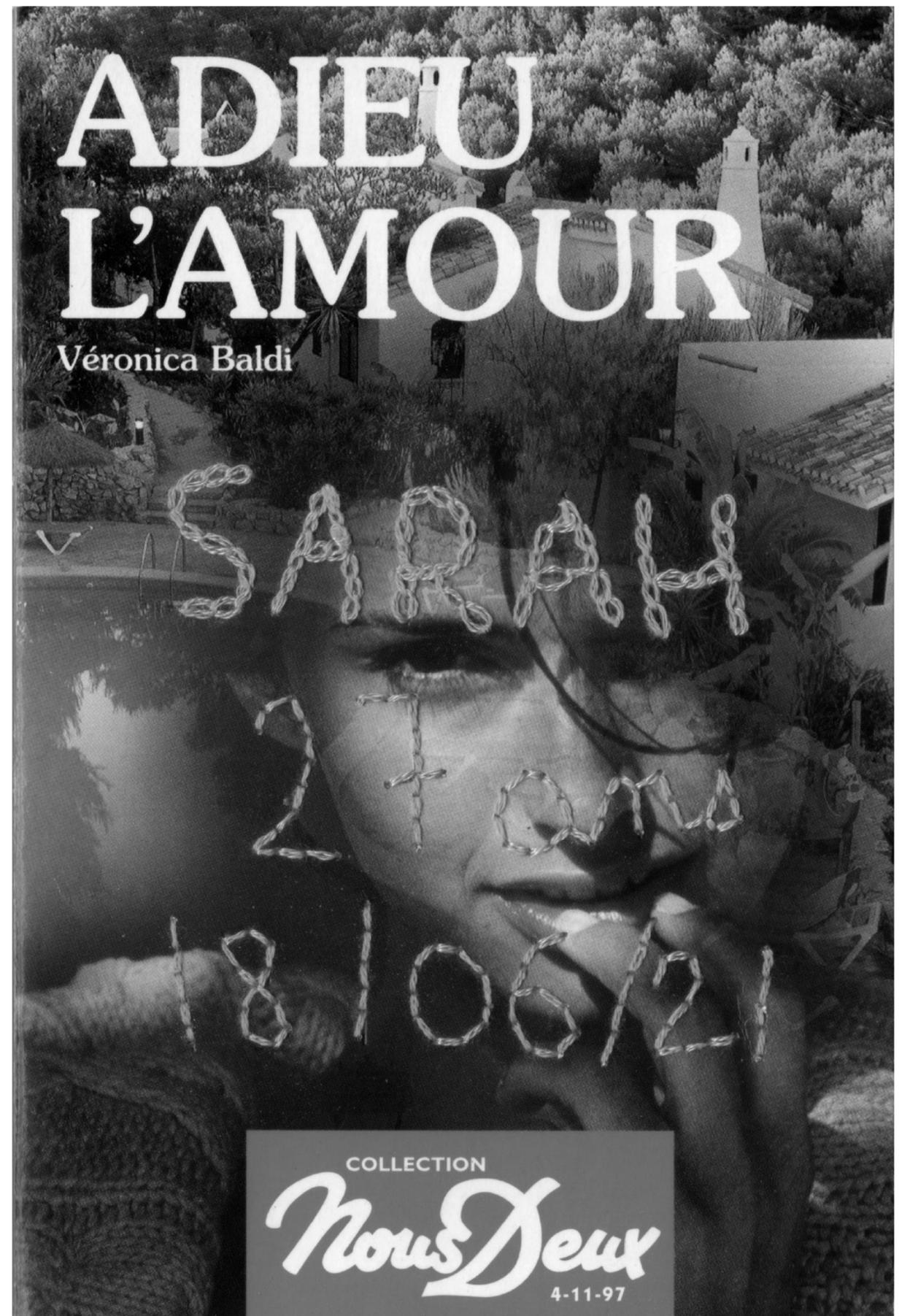
L'exposition se veut inclusive à une époque où l'universalisme se fait excluant, où la laïcité d'État culmine. Dans une société en pleine mutation, où les tenants de l'ancien monde s'accrochent de toutes leurs forces à leurs privilèges, y-a-t-il encore de la place pour le désir ? Non pas ce besoin absolu de possession matérielle que le monde néolibéral sait si bien susciter, mais bien plutôt cette réalité personnelle, qui devient alors une source possible de satisfaction, une vie rêvée et engagée. Imaginer,

idéaler et se projeter. Si le désir joue sur le manque, il impulse aussi, force à agir. L'utopie se traduit alors en actes et devient concrète. En ce sens le désir redevient révolutionnaire. Pièce inédite peinte sur peau de vache imaginée par le Nouveau ministère de l'agriculture⁵, *L'aventure du vivant. Géo-ingénieries vertes* (2022) tire son titre d'un nouveau projet gouvernemental dont le site internet promet dès sa page d'accueil l'agroéquipement d'immenses tracteurs, à rebours de toute logique. L'œuvre propose un inventaire des géo-ingénieries⁶, systèmes de manipulation du climat actuellement expérimentés dans le but de lutter contre le réchauffement climatique mais dont la dangerosité a conduit dès 1977 à leur interdiction en tant qu'outils de guerre⁷. En parallèle, une nouvelle série de vingt-deux aquarelles intitulée *Éléments de langages – les actes* vient alerter sur un « rhabillage » qui n'a de vert que le nom. Sur chacune d'entre elles figure un homme de pouvoir, parfois une femme, plus rarement un groupe, tous et toutes voués à l'extractivisme, à l'exploitation du vivant, au colonialisme... Ils plantent un arbre au cours d'une cérémonie officielle. Parmi ces éminentes personnalités, on distingue Sarkozy, Poutine, Le pape François, la reine Elisabeth II d'Angleterre, Mugabe, Thatcher, et bien d'autres. La série a été créée avec la volonté de représenter un maximum de cultures et de pays, afin de révéler le côté systémique de l'opération de communication.

À l'intérieur de l'espace d'exposition, un ensemble, une chaîne pourrait-on dire, de montagnes cristallisées de la série en cours *Love you like a mountain* (2021) de Bojana Nikcelic ponctuent l'espace de la grande halle, composant un cheminement poétique de montagnes magiques qui vient rappeler que ce qui paraissait immuable hier encore peut aujourd'hui disparaître par la seule action humaine.

La bibliothèque autonomisée qui se dresse le long de l'un des murs de la grande halle est celle des féminicides. *Nous toutes* (2021), installation artistique et politique imaginée par Audrey Terrisse regroupe un ensemble de romans à l'eau de rose dans lesquels les histoires se ressemblent, les protagonistes sont stéréotypés, la misogynie y est d'une violence redoutable. Armée d'un simple stylo bille, l'artiste augmente chaque page de garde de ces romans de quelques informations aussi factuelles qu'effroyables, dispensées suivant le même protocole: *Nous toutes#* suivi du numéro du féminicide dans l'année en cours, la manière dont a été perpétré le crime et la date de son exécution. Longue d'un mètre quatre-vingts et augmentée d'une petite avancée, la bibliothèque rose d'Audrey Terrisse concentre dans le décompte macabre des assassinats domestiques toutes les violences faites aux femmes. Elle montre ainsi le continuum des violences patriarcales entre représentations « à l'eau de rose » et féminicides.

La pratique de Laure Tixier interroge l'habitat, l'architecture et l'urbanisme, points de départ d'un travail plastique multipliant les références aux fabriques des identités mutilées par les centres de redressements, les espaces carcéraux ou l'espace domestique. Depuis quelques années, elle s'intéresse plus précisément aux colonies pénitentiaires qui, malgré leur nom, ne furent rien d'autre que des prisons pour enfants. Reprenant en modèle réduit l'exacte architecture de la prison parisienne de la petite Roquette⁸, restée dans l'histoire comme le premier établissement carcéral à faire une distinction entre les enfants et les adultes en devenant la première prison spécifique pour



AUDREY TERRISSE

Nous Toutes (extrait)

WE ARE, du 4 février au 26 avril 2023. Les Tanneries centre d'art contemporain, 234 rue des Ponts 45 200 AMLILLY
Ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 18h. Tel : 02 38 85 28 50 – Mail ; contact-tanneries@amilly45.fr

mineurs (1836-1930), *Model (La Petite Roquette)* (2021) se présente comme un jeu de construction composé de quatre essences de bois différents : le sapin, le pin, le chêne et le noyer, essences présentes à la colonie pénitentiaire agricole de Mettray où existaient également des ateliers de menuiserie. Laure Tixier imagine alors que les enfants de Mettray puissent réaliser cette pièce, un jeu pour s'évader intérieurement de cette prison où les mineurs représentent aussi de la main d'œuvre gratuite. Parmi les cailloux qui forment au sol un tas de galets blancs de Belle-Île, quelques-uns présentent un mot gravé à la feuille d'or. Lorsqu'ils sont mis bout-à-bout, ils forment une phrase extraite d'un poème de Jean Genet, qui séjourna⁹ à la petite Roquette avant de rejoindre Mettray : « *Il se peut que l'on s'évade en passant par le toit*¹⁰ ». Cette réflexion sensible sur l'imagination se poursuit avec le *Salut au drapeau* (2018), exercice chaque jour obligatoire, qui est ici évoqué par un étendard confectionné dans une mousseline de soie sur lequel est écrit l'annonce d'une révolution poétique : « *Brûlons nos châteaux de sable* ». Un hamac suspendu entre deux piliers de la grande halle est irrémédiablement tiré vers le bas en raison de la lourde excroissance dont est affublé son revers qui prend la forme de la maquette de la colonie pénitentiaire de Mettray chargée de tout le poids de la souffrance des enfants prisonniers.

Refaire le commun

Les pratiques collectives occupent une place fondamentale dans le travail plastique de l'artiste-réalisatrice Marielle Chabal. Elles imprègnent chacun de ses projets de l'énergie nécessaire lui permettant de distordre le monde et ses réalités politiques et ainsi inventer d'autres réels plus en phase avec la vision qu'elle en a. Présentés sur un dispositif hexagonal qui reprend la forme de la petite Roquette, six grands panneaux (2020), à qui l'artiste attribue le statut d'archives qu'elle antidate à 1991, jettent les bases de son projet en cours mystérieusement intitulé *OPP-OPS* dont ils sont des fragments de narration, à la fois storyboard et cartographies mentales. Le titre est le nom d'un « *programme ambitieux, imaginé et mis en place à partir des années 1990, afin d'être une solution opératoire en vue de renouveler les paradigmes et changer les priorités politiques à l'échelle mondiale*¹¹ » explique Marielle Chabal. « *Le programme a pour finalité, entre autres, de modifier nos manières de consommer, d'interagir avec le vivant et de vivre conjointement en protégeant notre habitat-commun, la planète Terre. Le programme repose sur l'éducation de plusieurs générations de centaines d'enfants, formés pour comprendre l'émergence des torts de l'humanité, leurs conséquences et donc les fondations instables, voire problématiques de nos dispositifs sociétaux* ». Le programme apparaît alors comme une solution pour « sauver le monde » du néolibéralisme et de ses dérivés par l'infiltration dans les organes de pouvoir d'agents qui y ont été formés. À travers cette introduction au sommet d'individus entamant une déconstruction des normes de la société actuelle, le projet questionne le spectateur et permet de penser l'anxiété écologique.

WE ARE affirme un « nous » qui, loin d'être formaté, unique, s'invente dans une multiplicité de la parole et des peuples. Née à Kinshasa (République démocratique du Congo), Michèle Magema n'a que sept ans lorsqu'elle s'installe en France avec sa

famille. Son travail artistique revisite l'histoire congolaise de son propre point de vue pour mieux déconstruire la notion occidento-centrée d'exotisme qui s'est substituée à l'histoire. À Amilly, elle propose une œuvre inédite dans laquelle elle revisite, avec sa propre sensibilité, la conférence de Berlin et le partage des frontières de l'Afrique. Elle s'appuie sur le dessin et la gravure pour repenser ce pan de l'histoire et ses conséquences à partir du « territoire Kongo », interrogeant quatre grandes villes du Congo-Belge dont les noms prenaient ceux des souverains ou de personnalités belges. Dans laquelle se mêlent différentes langues : le swahili, le français, le lingala, le kikongo.

Tête d'étoile est bien plus que l'autoportrait d'Ibrahim Meïte Sikely enfant. « *Ce petit c'est comme l'extension, le feu qu'une partie de mon âme n'a pas réussi à calmer*¹² » explique l'artiste qui s'inspire à la fois de mangas japonais et d'une photographie de lui prise en 1996. Fier, plein d'un espoir qui pourrait être compris comme une menace par le regardeur, le petit Ibrahim, avec ses brassards et sa cape rouge, conjure le sort et l'appréhension de l'étudiant à la Villa Arson qu'il est devenu. Il le protège d'un monde extérieur dont il ne connaît pas les codes, en même temps qu'il dénonce en creux la violence subie par les transfuges de classe sociale, qui n'appartiennent plus tout à fait à celle d'origine, pas complètement à la nouvelle : « *Repartir à zéro avec ces bouées de sauvetage sur les bras comme une armure le rassurant de sa puissance, rien n'est trop grand avec une grosse tête et des gros bras*¹³ » indique encore l'artiste. Le grand tableau intitulé *Battling* (2021-22) de Lassana Sarre, représentant un boxeur en pied, face spectateur, dans l'attitude du combat, relève de la même conjuration. C'est du moins ce que laisse comprendre le court poème en anglais qu l'accompagne : « *Ils savent d'où ils viennent, mais ils ont peur de qui ils sont. Ils s'aiment eux-mêmes, mais ils ne nous aiment pas. Ce ne sont pas les portes de l'enfer, mais ce sont les portes du ciel. Je ne bannis pas l'histoire, je l'aime et je la contemple comme sous les pieds de ma mère. Battre mes ennemis comme combattre*¹⁴ ». Sorte de mantra à la rythmique musicale, le texte est combatif comme le boxeur sur le ring et peut se comprendre comme une métaphore des années passées à étudier la peinture à la Villa Arson¹⁵ sur les hauteurs de Nice. Les deux artistes originaires de la région parisienne partageaient jusqu'à l'été dernier le même atelier dans l'école d'où ils sont fraîchement diplômés avec les félicitations du jury. Cette période d'apprentissage a vu naitre une forte amitié entre les deux hommes dont l'indéfectibilité traduit sans doute ce que signifie être Noir dans une école d'art en France mais également à Nice aujourd'hui. Cette amitié est d'ailleurs déclinée dans plusieurs de leurs œuvres comme ici dans *If only I could forget what these suckers told my friends and me* tableau de grand format peint à l'huile par Ibrahim Meïté Sikely, dans lequel celui-ci se représente, en occupant avec Lassana Sarre la position centrale. Affublés d'un maillot de foot qui porte leur nom, ils s'emploient à combattre des monstres. Ceux de la phrase du titre, peinte tel un stigmate à même la toile – chaque mot étant enchâssé dans une bulle empruntée au registre de la bande dessinée –, qui en dit long sur les brimades et humiliations subies. En utilisant la technique de la peinture à l'huile dans certains de leurs tableaux comme pour le précédent ou pour *Tête d'étoile*, ils inscrivent leur œuvre dans la continuité de la peinture classique européenne, tout en puisant leurs thèmes dans la culture populaire contemporaine au service d'un récit personnel.

Intitulées *Imu lébembu*¹⁶ (2016), les deux photographies de l'artiste franco-gabonaise Myriam Mihindou synthétisent le drame humain de manière exemplaire. Une grande butte de terre tranchée forme un plan au même titre qu'un mur d'exposition. Aux deux tiers des photographies, une ligne de vêtements est coincée, pincée, scellée dans la terre. « *J'ai vu souvent au Gabon des vêtements insérés dans des couches sédimentaires. Dans cette culture animiste, la cosmogonie est basée sur le culte des ancêtres, la descendance matrilineaire des neuf mères et les sociétés secrètes*¹⁷ » confie l'artiste. « *En accompagnant traditionnellement l'âme de mon père, je n'ai pas été autorisée à conserver ses affaires et j'ai compris fondamentalement notre rapport entre matériel et immatériel* » poursuit-elle. Témoins de l'existence précaire de nos corps, les vêtements sont comme les archives archéologiques d'une humanité passée. « *Sous la terre dorment et vivent nos morts et nous organisons pour eux une grande fête pour les célébrer et continuer à les aimer*¹⁸ ». Dans sa pratique artistique, l'artiste mêle le sensible au politique. Toute son œuvre tente d'aller au-delà de ce qui apparaît patent.

Office, pièce à protocole de Laurent Lacotte, est ici présentée sous sa forme photographique (2017) posée contre le mur. L'image est centrée sur un morceau de carton sur lequel il est écrit « Je suis absent. Appelez le 06 21 85 97 72 si besoin ». La pancarte de fortune est posée à même le sol détrempé d'un espace urbain non défini. Devant elle figurent quelques pièces de monnaie rouges, plus rarement jaunes. L'artiste fait le geste d'inverser la position de celui qui demande en sollicitant ici le regardeur qui appelle le numéro indiqué s'il le souhaite, faisant de ce dernier l'acteur principal de la pièce. Quatre structures d'empêchement viennent rappeler aux visiteurs que les mobiliers urbains anti-SDF fleurissent dans les villes et dans l'indifférence, interdisant à ceux qui n'ont pas de toit, de plus en plus nombreux, les recoins intimes de la cité pour un repos de quelques heures. Loin d'un « vivre ensemble » martelé par nombres d'hommes et femmes politiques lors des campagnes électorales au point de vider l'expression de son sens, Laurent Lacotte montre le monde tel qui est, dépouillé des faux-semblants et de la duplicité des gens de pouvoir.

L'exposition fait entendre une parole collective. L'invitation faite aux artistes ouvre à la possibilité de croisements sous-tendus par leur rencontre. Si elle n'est pas « évolutive » dans le sens envisagé à l'origine du projet, elle laisse infuser les contacts après les avoir favorisés, notamment au moment du montage. Voir ce qui se passe, ce qui en sort ou pas, permet de conserver cette potentialité et offre une grande liberté des possibles.

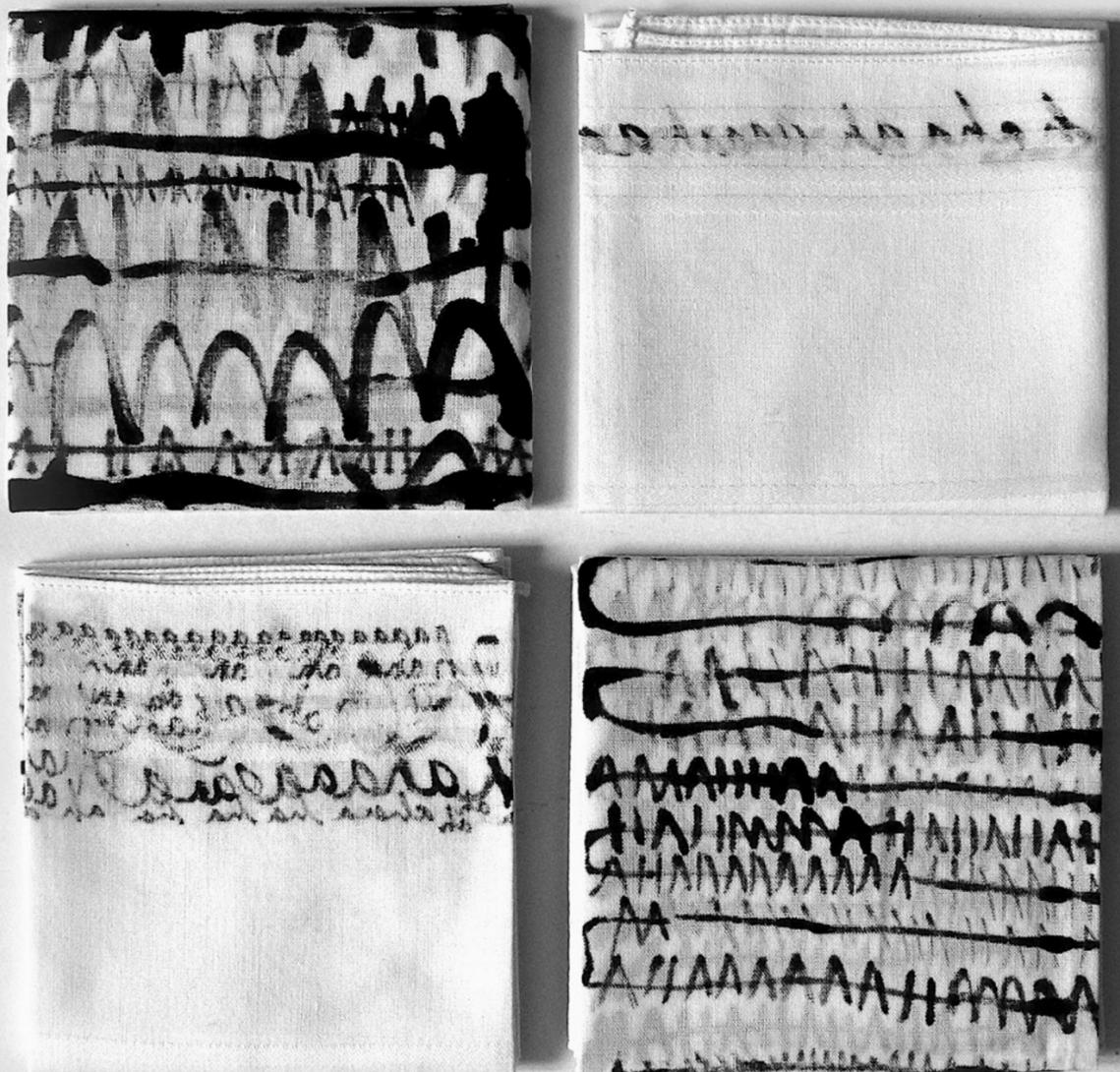
La mise en espace de l'exposition a tenu compte de la nécessité de décroisonner des formes de hiérarchisation en son sein même. Le contre monument appartient par définition au hors champ de l'espace public. En l'intégrant à l'exposition considérée comme une sorte de plateforme qui s'organise, il devient un monument en place publique, un commun à partir duquel seront organisés des rencontres. La place publique retrouvera ainsi sa dimension d'agora, de lieu des prises de parole.

L'écoféminisme occupe à juste titre une place centrale tant le modèle répond à l'inquiétude contemporaine face au changement climatique qui vient, qui est déjà là et de manière irréversible dans certains cas, invite à repenser de manière globale notre idéal de société, une prise de conscience qui entraine inévitablement vers d'autres questions. *WE ARE* interroge ainsi également l'intersectionnalité qui témoigne de la situation de personnes subissant une pluralité de discriminations de genre, de race et de classe. « Aimer. Jouir. Polliniser. Germer ». Ces mots d'ordre empruntés au Nouveau ministère de l'Agriculture pourraient aussi être ceux qui ont présidés à la mise en œuvre d'une exposition pensée comme un laboratoire des subjectivités, un lieu d'expérimentation de la société à venir, un espace dans lequel s'exprime la pluralité de la création plastique, si bien qu'il faudrait parler, pour être tout à fait juste, non pas de l'art contemporain mais bien des arts contemporains dans leur singularité, leur diversité et leurs interstices. Car ce tour d'horizon de l'étendue des dominations est aussi et surtout une façon de se réunir, d'être ensemble, et depuis les marges, de penser de nouveaux territoires pour construire demain.

Myriam Mihindou, Imu lébembu, 2016, deux photographies, 100 x 100 cm, collection particulière.

- ↑ Sammy Engramer, « Violence & jouissance / préambule », *Le prestige d'exister*, Édition Laura Delamonade, 2021 : http://sammy.xorne.org/2020/10/22/le-prestige-dexister/
- ↑ Plus précisément, à la chanteuse du groupe Kathleen Hanna très active pour la cause féministe dans les milieux du rock et du punk et qui a participé au mouvement du *Girl Power* et aujourd'hui le post-féminisme.
- ↑ Max Weber, *Économie et Société* (chap. I, § 16, 1922).
- ↑ Voir à ce propos Barbara Ehrenreitch Deidre English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, Feminist Press at The City University of New York, 1972, (traduction française) : *Sorcières, sages-femmes & infirmières : une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, 2015, 120 pp., et Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière* - Femmes, Corps Et Accumulation Primitive, Paris, Entremonde, 2017, 430 pp.
- ↑ Le vocable de « Nouveau ministère de l'agriculture » réunit depuis 2016 les artistes Suzanne Husky et Stéphanie Sagot autour de leurs intérêts communs pour l'art, la politique et l'agrobusiness.
- ↑ Ensemble des techniques qui visent à manipuler et modifier le climat et l'environnement de la Terre et par extension d'une planète en première intention et à grande échelle. L'objectif est généralement correctif, plus que préventif.
- ↑ « *La guerre sera conduite en veillant à protéger l'environnement naturel contre des dommages étendus, durables et graves. Cette protection inclut l'interdiction d'utiliser des méthodes ou moyens de guerre conçus pour causer ou dont on peut attendre qu'ils causent de tels dommages à l'environnement naturel, compromettant, de ce fait, la santé ou la survie de la population* », Protocole additionnel aux Conventions de Genève du 12 août 1949 relatif à la protection des victimes des conflits armés internationaux (Protocole I), 8 juin 1977.
- ↑ Érigée par Hyppolyte Lebas en 1830 selon le modèle du plan panoptique du philosophe utilitariste britannique Jeremy Bentham (1748-1832). Détruite en 1974, elle occupait l'espace correspondant aujourd'hui au square de la Roquette dans le onzième arrondissement de Paris.
- ↑ Genet séjourne à la Petite Roquette en 1925. Il est alors âgé de quinze ans. L'écrivain évoque ces épisodes dans le roman autobiographique *Miracle de la Rose*, Paris, Gallimard, 1946, 384 pp.
- ↑ Phrase extraite du *Condanné à mort* qu'il écrit en 1942, alors qu'il est incarcéré pour vol à la prison de Fresnes.
- ↑ Marielle Chabal, « Avant-goût projet OPP-OPS (2021-…) », Dossier artistique, 2021.
- ↑ Entretien entre Inès Di Folco et Ibrahim Meïte Sikely dans le cadre du dispositif *Take over* sur le profil Instagram du Frac Lorraine, 9 avril 2021.
- ↑ *Ibid*.
- ↑ "Bait"** They know where they come from, but they are afraid of who they are. They love themselves but they don't love us. It's not the gates of hell but it's the gates of heaven. I don't banish history; I love it and I contemplate it as if under my mother's feet. Beat my enemies like battling", traduction de l'auteur.
- ↑ La Villa Arson est imaginée dans les années soixante par André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, dans le cadre du large programme de décentralisation culturelle. Inaugurée en 1972, elle est dès l'origine conçue comme un établissement très innovant répondant à plusieurs fonctions essentielles et complémentaires en faveur de la création : enseigner, chercher, expérimenter, produire, diffuser, valoriser et accompagner. Sous tutelle du ministère de la Culture, l'établissement est devenu composante à personnalité morale de l'Université Côte d'Azur (UCA) en 2020.

- ↑ *Imu lébembu* signifie « l'immatériel », « quelque chose qu'on ne peut pas toucher » en yipunu qui était la langue maternelle du père de Myriam Mihindou, originaire du sud du Gabon.
- ↑ Citation de Myriam Mihindou reproduite dans le dossier de presse de l'exposition personnelle de l'artiste « Silo » au Transpalette centre d'art contemporain, Bourges, sous le commissariat de Julie Crenn, du 2 juillet au 19 septembre 2021, p. 11.
- ↑ Extrait de *Les œuvres vous parlent. SILO, Myriam Mihindou – épisode 5: « Imu Lebembu »*, https://www.youtube.com/watch?v=fiJ9oqtgDtQ&t=209s — Consulté le 18 octobre 2022. Les œuvres qui parlent est une série audio proposée par les médiatrices du Transpalette - Centre d'art contemporain Bourges.



SARAH VENTURI
Mouchoir rieur

acrylique et encre de Chine sur mouchoirs recyclés,
10x10cm (pliés), 30x40cm (dépliés), 2021-2022



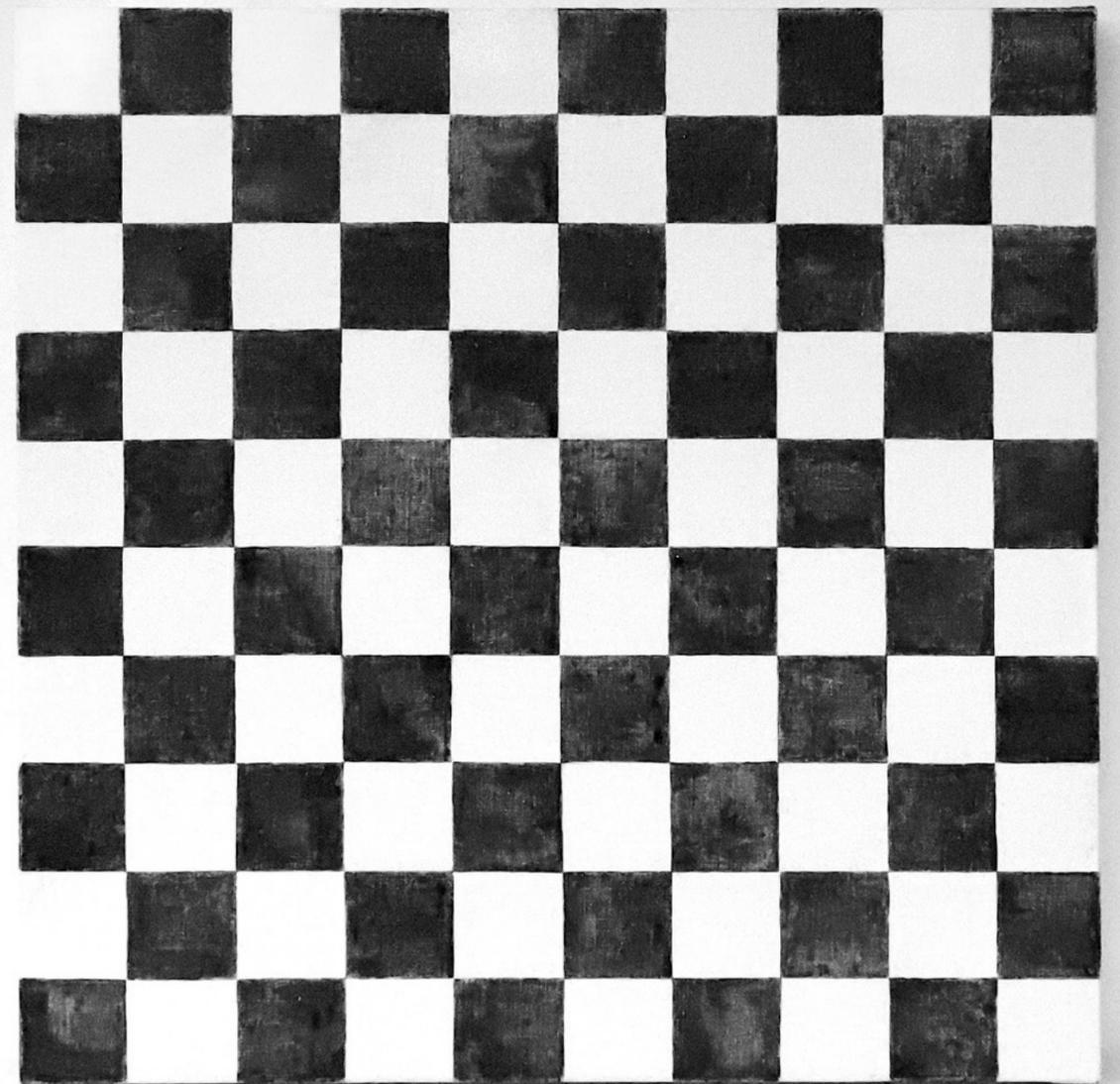
SARAH VENTURI
Sans titre

photographie numérique couleur, Paris, 2007, in *Sans titre* (880 pas),
diaporama (30:39 min, silencieux), 880 photographies, 2001-2020



SARAH VENTURI
El Greco

partition, pages 42-43, encre sur papier,
24,4×18,3cm (fermée), 24,4×11,7cm (ouverte), 2011



SARAH VENTURI
Sans titre

sang de porc sur toile, 50x50cm, 2011
(Série Sang pour sang pur sang, 2011-2012)

Énergies

Laure Jaumouillé

Judith Hopf – Bétonalon & Le Plateau – Frac Île-de-France

Artiste allemande, Judith Hopf est née en 1959. Elle s'installe à Berlin pour y faire ses études environ cinq ans après la chute du mur, à savoir, dans un contexte artistique très riche. L'artiste mêle sculpture, dessin et film. Elle présente actuellement une double exposition à Bétonsalon et au Frac Île-de-France, dont les commissaires sont François Aubart et Émilie Renard. Il est intéressant d'observer que l'artiste est présente dans les collections du Frac depuis déjà quelques années et que François Aubart et Émilie Renard étaient membres du comité d'acquisition. C'est ainsi que tous deux décident de réaliser une exposition commune sur la pratique de l'artiste. Souvent exposée en Europe mais très peu en France, elle présente aujourd'hui des œuvres récentes et d'autres plus anciennes. Le titre « Énergies » fait écho à notre dépendance à la technologie, à notre environnement social et à ses normes. On y décèle une réflexion sur notre relation au vivant et à la manière dont nous l'exploitons de manière inconsidérée.

A Bétonsalon, on observe une série de masques (*Trying to build a Mask*, 2012-2019) confectionnés à l'aide de papier d'emballage d'appareils électroniques. La technologie apparaît ici comme le signe de notre course effrénée à la réussite sociale et à une consommation démesurée. Selon les mots de Frederic Jameson, « de nos jours, il semble plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme »¹. De manière plus générale, Judith Hopf présente des objets teintés d'ironie et de burlesque, évoquant l'extravagance de notre quotidien. Nos dirigeants nous interpellent selon ces mots : « Consommez, la croissance en dépend, mais faites attention à votre empreinte carbone ! »².

Avec ses *Phone Users* (2021), elle souligne la fusion et l'entremêlement de l'individu avec son smartphone. Ces personnages réalisés en argile semblent indifférents à ce qui les environne. Selon Yves Citton, nous vivons dans un monde

où notre attention fait l'objet d'une financiarisation, où l'on parle désormais d'une « économie de l'attention ». Convoitée de toutes parts, notre capacité attentionnelle est soumise à un décompte permanent, à une conversion en valeur monétaire qui s'étend à tous les domaines de notre quotidien. Seule la relation esthétique à l'œuvre d'art, désignée par Yves Citton comme une « vacuole attentionnelle »³, semble échapper à ce processus.

Au Plateau, le visiteur découvre *Untitled* (Blade of Grass) (2021), un brin d'herbe géant réalisé de manière industrielle. Sa dimension monumentale fait écho à L'Oiseau de Brancusi (1923). Constatant les conditions naturelles de la pousse de l'herbe, Judith Hopf applique sur les deux cimaises encadrant l'œuvre des bandes de peinture évoquant d'une part une pluie battante, d'autre part les rayons du soleil. On y voit en outre des références à des artistes tels que Buren, BMPT ou encore les *Wall Drawings* de Sol LeWitt. Convertibles en électricité, l'eau et la pluie ne sont autres que des énergies primaires qui nous permettent de vivre. Dans la dernière salle du Frac, on découvre une troisième peinture murale qui fait écho à un champs de panneaux solaires, à savoir, un motif abstrait et géométrique.

La salle centrale accueille un troupeau de moutons de formes cubiques moulés en béton dans des cartons d'emballage (*Flock of Sheep*, 2017). Certains d'entre eux reposent sur des tiges métalliques, ce qui leur confère une certaine fragilité. A cette occasion, Judith Hopf développe une réflexion sur la fabrique même de l'exposition, et notamment sur le transport des œuvres d'art impliquant une certaine dépense en énergie. En outre, ces sculptures font écho à l'architecture brutaliste qui se développe des années 1950 aux années 1970. Au sol, des barres de béton sont assemblées les unes aux autres par des structures métalliques évoquant des serpents (*Unititled (Serpent 5)*, 2015). A Bétonsalon, les *Phone Users* sont entourés de structures

sinueuses conçues comme la restitution d'épluchures de pommes (*Rest (Apple peel)*, 2021). Selon une technique parfaitement maîtrisée, ces sculptures monumentales figurent des déchets et évoquent tant la consommation que le recyclage. Traversant l'espace d'exposition, une immense sculpture jaune évoque l'éclair mais aussi les origines de l'électricité (*Lightning (Éclair)*, 2022). Au centre du lieu, un cylindre de tissu noir accueille la diffusion d'une vidéo (*Flying Cinema*, 2022).

Au Plateau, Judith Hopf met l'accent sur la métamorphose du vivant en énergie qu'elle associe à un discours environnemental. On pense alors à Eduardo Viveiros de Castro et Déborah Danowski qui évoquent une « terreur métaphysique »⁴ irréversible, celle-là même qui s'abat sur nous face à la crise environnementale. Les matériaux choisis par l'artiste se distinguent par des alternatives à une production effrénée. Sur la droite, le visiteur découvre deux assiettes en céramique accrochées au mur. Conçues par l'artiste comme un passe-temps, elles se distinguent ici par une dimension érotique et une certaine violence – on y observe des giclures rouge sang. En fin de parcours, une vidéo présente un homme déguisé en œuf, doté d'un accoutrement burlesque. Le personnage évolue dans des espaces totalement inadaptés, à savoir, des immeubles de bureaux qu'il ne peut pas traverser.

Enfin, une branche d'arbre en bronze coulé n'est autre que la réplique d'un sumac vinaigrier (*The Sumac tree-branch that looks like a Cherry tree-branch*, 2021). On remarque qu'il s'agit d'un arbre évoluant dans des milieux hostiles, à la manière d'une mauvaise herbe.

Judith Hopf nous livre une exposition majeure qui nous enjoint à nous libérer du dualisme homme-nature, celui-là même qui nous empêche de nous relier au vivant. Dès lors, nous faisons l'expérience d'un enchevêtrement entre ces deux éléments, mais aussi entre « objet » et « sujet » ; c'est ainsi qu'il nous est possible, enfin, de « composer un monde »⁵.

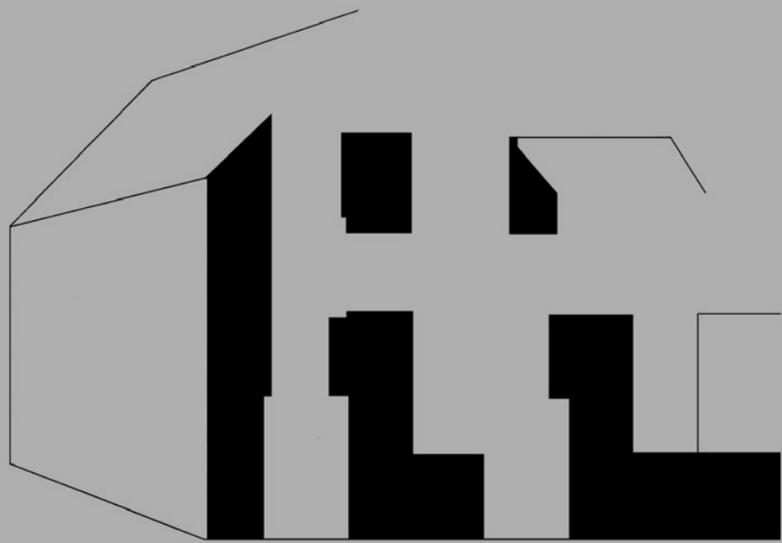
- 1- JAMESON Frederic, *Future City*, 2003, La citation exacte est la suivante : « Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world. »
- 2- STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2008., p.22.
- 3- CITTON Yves, *L'Économie de l'attention, Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, 2014., p.252.
- 4- DANOWSKI Déborah, VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *L'Arrêt de monde*, in : HACHE Émilie, *De l'univers clos au monde infini*, Éditions Dehors, 2014, p.242.
- 5- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

JUDITH HOPF

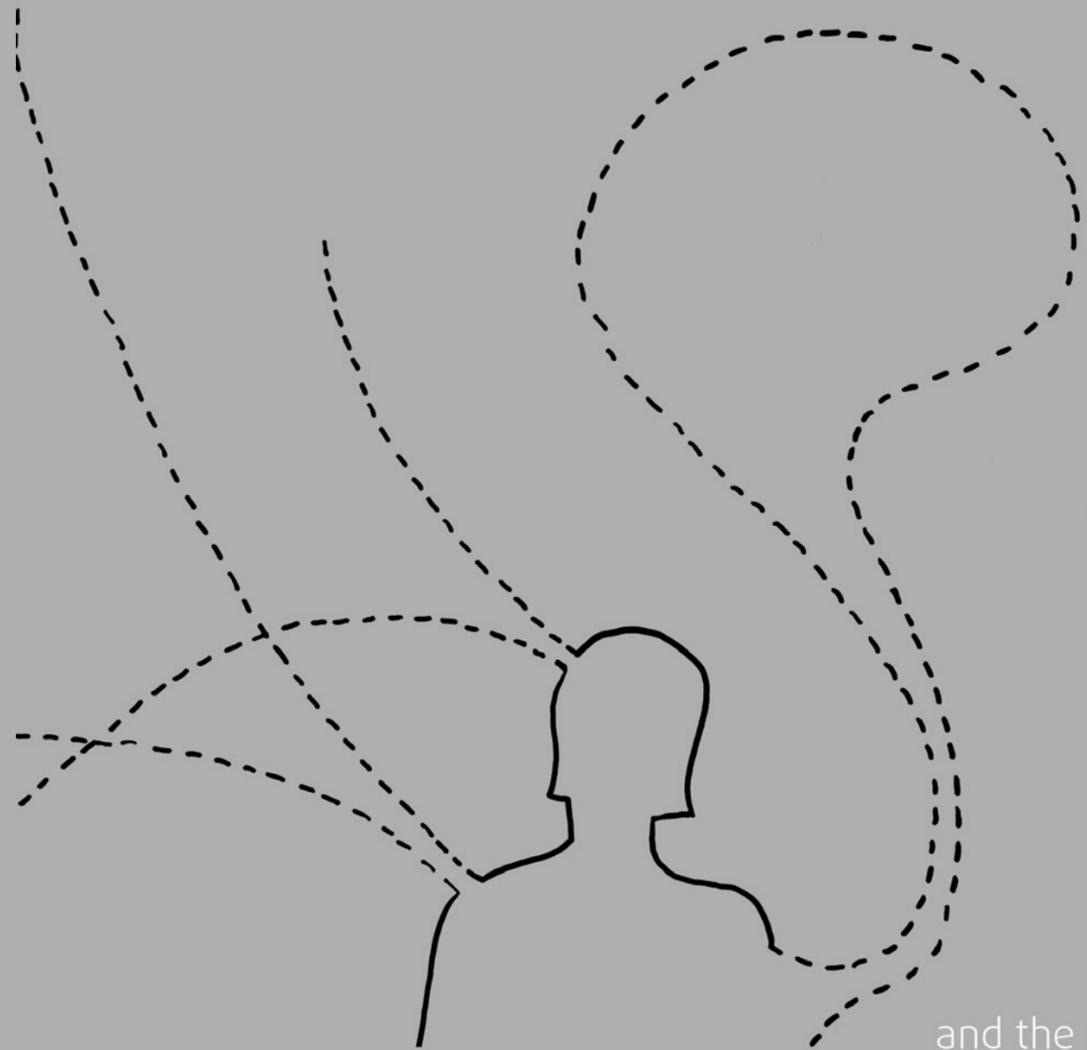
Rest (Apple Peel 1) – 2021, Rain – 2022

Vue de l'exposition «Énergies», Bétonsalon – centre d'art et de recherche, Paris, 2022
Courtesy de l'artiste et de Deborah Schamoni ©Adagp, Paris, 2022 / Judith Hopf, Photo: Pierre Antoine





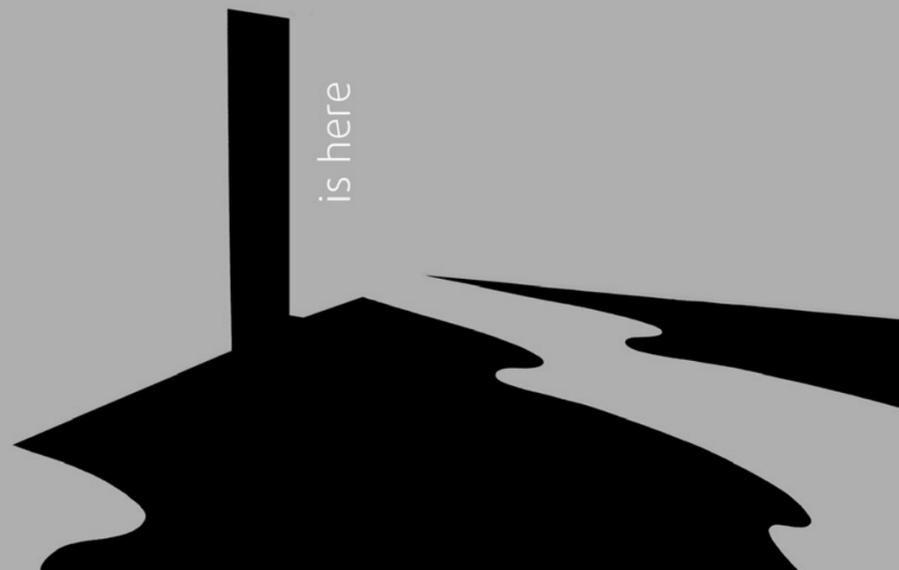
this is the place



and the place



of the place



is here

Regards sur l'art et l'architecture à Vierzon

Frédéric Herbin

La Biennale d'Art et d'Architecture du Frac Centre-Val de Loire se tient du 16 septembre 2022 au 1er janvier 2023 à Vierzon et à Orléans jusqu'au 5 février pour l'exposition « Tendresse Subversive ».

Succédant aux rencontres internationales d'architectures, ArchiLab, qui se sont tenues de 1999 à 2013, le Frac Centre-Val de Loire a lancé en 2017 la Biennale d'Architecture d'Orléans. Après deux éditions dans la cité ligérienne, l'événement s'affiche désormais comme la Biennale d'Art et d'Architecture du Frac et gagne le Cher en s'installant à Vierzon. Ce déplacement dans une ville de moindre envergure s'accompagne de la revendication d'une orientation résolument féministe. Sous le titre « Infinie liberté, un monde pour une démocratie féministe », empruntant à la chercheuse Marie-Cécile Naves (*La Démocratie féministe: réinventer le pouvoir*, éditions Calmann-Levy, 2020), la Biennale rassemble une cinquantaine d'artistes et architectes femmes sous le commissariat de Marine Bichon et Nabila Métaïr. Ces choix concrétisent sans doute un tournant dans l'agenda de l'institution régionale.

La ville de Vierzon s'est peu illustrée dans le domaine de l'art contemporain, n'abritant pas de structure publique ou associative dédiée à sa diffusion. Dans ce contexte, la présence d'une Biennale ne manque pas d'interroger. On peut se réjouir qu'un tel événement se tienne en dehors des grands centres de la région et puisse bénéficier à un territoire où la présence artistique est moindre. Mais la biennale

pourrait aussi vite apparaître comme une opération exogène, résultat de décisions prises loin des Vierzonnai.ses. Face à cet enjeu, le Frac a fait le choix de produire de nouvelles œuvres, dont une part est acquise par l'institution et pourra rester en dépôt dans la ville une fois l'événement terminé. Il a également été fait appel à des acteur.rice.s locaux, comme l'association SHAB – Surfaces habitables fondée par l'Agence d'architecture Bientôt ou Dorian Degoutte, cinéaste à l'origine de l'association Vierzon-Cinéma. Tandis que la Biennale d'Architecture d'Orléans s'affirmait comme une « Biennale de collection », cette fois-ci, la majeure partie des pièces exposées a été créée à partir du territoire de la ville, de ses habitant.es, de leurs histoires et de leurs spécificités.

Il faut dire que Vierzon s'offre comme un terrain qui n'est pas dénué d'intérêt pour qui veut saisir le destin de ces nombreuses villes moyennes qui ont connu un déclin important depuis la seconde moitié du XX^e, après une période florissante liée à l'essor industriel. En l'occurrence, la ville s'illustre au XIX^e siècle dans les domaines de la métallurgie, du machinisme agricole avec la célèbre Société Française, ainsi que dans les arts du feu (porcelaine et verre) et la confection. La cité ouvrière connaît ensuite un déclin semblable à

beaucoup d'autres qui ont suivi le même type de développement: la crise économique qui démarre dans les années 1970 et les délocalisations des industries. Aujourd'hui, les traces de ses anciennes activités ont souvent disparu. Seule une partie des bâtiments liés au machinisme agricole est mise en valeur et trouve petit à petit de nouvelles destinations: loisirs, culture et bientôt l'un de ces campus numériques/incubateurs en vogue dans les friches industrielles rénovées. Ces choix de patrimonialisation accusent en même temps une sélection mémorielle qui, de manière générale, invisibilise la présence et les activités des femmes. On comprend dès lors comment l'accueil de la Biennale participe d'une dynamique de transformation de la ville, tout en donnant à réfléchir à ses développements passés et futurs au prisme du féminisme.

Tel que l'explique les commissaires, l'événement agit comme un « espace d'appropriation symbolique »¹ du contexte urbain par les femmes artistes et architectes invitées. Le choix de produire des œuvres *in situ*, pour une bonne part dans l'espace public, affirme cette présence et la place au centre de la cité, battant en brèche les habituels phénomènes de relégation qui touchent les femmes dans l'espace quotidien autant que dans les territoires artistiques. À cela s'ajoute le fait que beaucoup d'œuvres s'emparant de pans de l'histoire des femmes de la ville contribuent à faire émerger des figures féminines réelles ou symboliques qu'elles mettent en avant et appellent à relire. De fait, l'espace de la cité, dans le sens où il est également l'espace d'une organisation sociale commune, semble enfin trouver ici la possibilité d'une égalité dans la représentativité des genres au sein d'une société encore fondée sur un modèle binaire.

Flora Jamar

La question fait un peu « bombe ». Sûrement à cause de l'image que l'on a des termes « féministe » et « Vierzon ». C'est presque un oxymore dit comme ça. Selon certaines définitions, le but de son usage est de créer la surprise chez le lecteur. L'oxymore permet d'exprimer ce qui n'est pas concevable et de rendre compte de ce qui est absurde. Voilà ! J'attends de la surprise et de l'absurdité !

« Biennale féministe à Vierzon » fait également un peu provoc. J'entendais dans un bar une dame dire: « ça nous a choqué qu'ils n'exposent que des femmes ». Pourtant, on est loin du 50/50 dans les lieux d'expo, alors ça ne peut pas faire de mal. En ce sens, il n'y aura pas de rapports de domination dans l'accrochage, comme ça peut être le cas dans les expositions mixtes. Pour ma part, je suis curieuse de voir ce qui en ressortira.

Cette manière de créer les conditions pour que naisse l'inattendu n'est pas étrangère à ton travail. Dans tes projets, le poétique s'invite souvent à travers le basculement du quotidien vers l'absurde. Comment as-tu procédé avec le contexte vierzonnais ?

D'abord, il y a eu la fabrication du lapin géant, personnage du film, dans un grand hangar abandonné, témoin des industries disparues de la ville. Le lieu donne forcément une saveur au lapin... C'était essayer de fabriquer de la magie dans un espace désenchanté. Ensuite, j'ai cherché des personnes seniors qui accepteraient de jouer dans ce court métrage au scénario plutôt farfelu: le visuel du lapin indique qu'on va être embarqué dans un univers à la

Au-delà, l'enjeu est sans doute d'essayer d'entrevoir comment notre monde serait conçu hors d'une préséance du masculin. Dans une perspective historique, la Biennale remonte ainsi jusqu'aux projets des architectes Iwona Buczkowska, Renée Gailhoustet et Angela Hareiter, montrant la façon dont elles imaginent de nouvelles manières d'habiter ensemble dans la seconde moitié du XX^e siècle. Si plusieurs œuvres créées pour la Biennale invitent également à reconsidérer les places et les actions des femmes dans le passé, c'est bien dans l'optique de révéler des lignes de force pour construire une société plus égalitaire et plus inclusive aujourd'hui et pour l'avenir. Dans ce sens, on peut espérer que ce qu'on découvre en se promenant dans Vierzon augure d'un paysage qui nous sera bientôt plus familier, à la fois dans les villes et dans les lieux artistiques.

Sans attendre toutefois que ce souhait se réalise, ni même que la Biennale se matérialise, j'ai choisi de donner la parole à trois artistes récemment diplômées d'une école d'art de la région – Flora Jamar, Hanna Kokolo, Anna Ponchon – en commençant par leur demander: qu'attendez-vous d'un projet de Biennale féministe situé sur le territoire de Vierzon ?

1 - Marine Bichon, Abdelkader Damani, Nabila Métaïr, « L'Utopie des territoires », dans *Infinie liberté, un monde pour une démocratie féministe*, livret de la Biennale (Orléans, Vierzon, 16 sept 2022 – 1er janv 2023), Orléans, Frac Centre-Val de Loire, 2022, p. 10.

Chantal Goya. J'ai cherché dans la rue, au Leclerc. L'acteur qui interprète Johnny, ça a été du casting sauvage avec Sarah Jacquin qui a fait les décors et le lapin avec moi. J'ai passé des appels à différentes associations. Forcément, les rencontres provoquent de l'inattendu, comme le choix de prendre des acteurs amateurs.

La chose la plus absurde qui ait émergé était d'aller tourner dans les anciens cinémas de France 2. Ils ont été récupérés par M. Pascaux, un féru de cinéma qui a une tendance à l'accumulation. Il y a des tonnes d'objets entassés touchant au cinéma. Filmer dans un endroit aussi fascinant était fou, pour finalement ne voir que la scène et pas ce décor digne d'une caverne d'Ali Baba. Les deux lieux où j'ai tourné, l'Enjoy Bowling et les cinémas, sont ceux qui m'ont touchée et que j'ai trouvés emblématiques de la ville. C'était beau de tourner la scène du rêve avec le lapin dans un endroit aussi fort cinématographiquement. Le film parle aussi de ça, d'un basculement du quotidien dans le rêve.

J'aimerais qu'il y ait une caméra qui capte tous les à-côtés du film: quand les actrices se retrouvaient pour parler entre les prises ou quand il a fallu faire entrer le lapin par les portes obstruées du cinéma et qu'on s'est fait aider par des jeunes allant passer leur brevet des collèges. Ce sont ces temps forts qui font le film aussi.

Si nous n'accédons pas à ces moments collectifs de la fabrication du film, j'ai le sentiment que tu crées les contours d'une communauté par tes choix de mise en scène. Le recours au genre de la comédie

musicale joue, avec ses chants et chorégraphies de groupe. Tu y ajoutes une série d'éléments convoquant des identités exclues des canons dominants de la féminité: l'âge des actrices, l'apparition du terme "butch" ou encore l'image d'un torse féminin avec une pilosité prononcée.

Il y a une question de communauté puisque Johnny entre dans un lieu réservé aux femmes d'un certain âge. C'est pour cela qu'il se fait attaquer et doit fuir dans le fantasme pour vivre son histoire d'amour. J'ai toujours eu cette envie de tourner une comédie musicale avec des personnes plus âgées que les actrices qu'on voit d'habitude au cinéma, pour qu'on puisse projeter d'autres choses.

Hors de l'histoire, il y a eu un rassemblement joyeux entre ces dames et ça créait une sorte de groupe de parole entre femmes. On n'a pas tellement parlé de ce qu'était «butch» ou des poils de torsos. Elles ont compris qu'il y avait un jeu sur ça, ces codes, je les entendais en parler pendant les scènes. Quand j'ai voulu aborder le sujet, avant qu'on tourne, ça n'a juste pas mordu. Au lieu de passer un moment gai et léger, on arrivait sur une forme de discours lourd. Comme je ne voulais pas que ça soit le sujet du film, j'ai juste laissé faire et puis elles ont lu le scénario. Ce qui me plaisait c'était de faire une histoire d'amour classique avec tous ces éléments qui viennent la décaler.

Hanna Kokolo

Pour commencer, le fait de participer à un projet de Biennale en sortant tout juste d'école d'art est une chance inouïe. C'est une

expérience conséquente permettant de s'immerger dans le monde de l'art en apprenant toutes les procédures simultanément. C'est aussi une énorme visibilité de pouvoir exposer au sein d'une Biennale. Maintenant, pour entrer dans le vif du sujet, le fait que celle-ci soit féministe est très intéressant, car au-delà de nos engagements à chacune, on laisse transparaître un pluralisme dans la conception du féminisme, tant par les différentes générations qui se côtoient que par les nationalités et bien sûr nos subjectivités. Et finalement, je réponds à la question : je n'attends rien, j'espère simplement que le public saura être réceptif à mon installation. Qu'il pourra prendre le temps de regarder, d'écouter et de lire ; profiter de la superposition d'histoires que je propose dans un lieu qui appartient à son quotidien.

Tu as imaginé un mémorial mobile mettant en scène des formes de réceptacles, comme autant de contenants prêts à accueillir ces récits que tu évoques. Comment un tel dispositif trouve-t-il sa place dans l'espace quotidien de la ville ?

Les mémoriaux sont des édifices plutôt communs lorsqu'on y réfléchit. Chaque ville a au moins un mémorial pour les combattants de la Seconde Guerre mondiale et ce dernier est activé seulement une fois par an. Si l'on part de cet exemple, bien souvent il s'agit d'une pierre conséquente et brute sur laquelle sont inscrits les noms des anciens combattants. Je tiens à souligner que la forme de la pierre est généralement phallique. Je propose alors une autre vision du mémorial, déjà sur le plan formel, et le fait qu'il soit itinérant est très important pour moi car il concerne plusieurs luttes qui se sont déroulées sur l'ensemble du continent africain. Donc il vient ancrer son hommage pour un temps déterminé et continuera – je l'espère –



Le Medley de Johnny parapluie (extrait), ©FLORA JAMAR, 2022, vidéo couleur, fichier numérique, 13'30", production la Biennale d'Art et d'Architecture du Frac Centre-Val de Loire «Infinie liberté, un monde pour une démocratie féministe».

Éponymes Des Révoltes Aphones, 2022, passeport graphique, résumant et représentant l'installation dans sa globalité, ©HANNA KOKOLO production la Biennale d'Art et d'Architecture du Frac Centre-Val de Loire « Infinie liberté, un monde pour une démocratie féministe »



son errance dans d'autres villes afin de célébrer ces combattantes que je mets à l'honneur. Cette partie de l'Histoire est tellement peu diffusée/enseignée que ce mémorial peut s'implanter n'importe où. Mais le lien que je fais avec l'emplacement dans Vierzon, Square des remparts, c'est le fait que ce soit situé en face de la Place Jacques Brel sur laquelle se déroule le marché le samedi. Ce marché faisant écho au récit, à la place de la femme dans ce système de vente directe et surtout, il s'agit d'un lieu de passage et vivant.

Je comprends que ce mémorial te permet d'inscrire l'histoire de l'exploitation de l'Afrique par les empires coloniaux européens là où il n'y en a pas de traces visibles. On peut donc l'envisager comme un acte de réparation vis-à-vis des manques dans les représentations historiques et commémoratives. Mais tu ne te places pas sur un registre pédagogique. Que permet la fiction pour les enjeux dont tu te saisiss ?

Ma pratique et mes recherches ne s'inscrivent pas dans l'histoire de l'exploitation de l'Afrique. Au contraire, je cherche à participer à l'archivage de l'Histoire Afropéenne, c'est une démarche Décoloniale. L'Histoire écrite par la descendance des vaincu.es et non plus par les vainqueurs. Dans cette époque post-coloniale, je souhaite rendre visible les gestes de bravoure, de lutte et de résistance dont – iels ont fait et – nous faisons preuve: africain.e.s et afro-descendant.es. Avec mon installation je touche trois domaines. Le plastique, avec les 8 sculptures venant casser les codes habituels des mémoriaux. Le domaine fictionnel, avec la pièce sonore dans laquelle je me mets en scène dans un contexte de lutte pour l'Indépendance. La huitième sculpture appartient à ce personnage fictif. Le domaine informatif/pédagogique, avec les documents PDF mis à disposition du public, donnant à lire la biographie synthétisée des 7 résistantes que je mets en valeur. Finalement, c'est la forme que prend régulièrement mon travail. Je commence par un travail de recherches que je superpose avec une fiction, donnant naissance à une uchronie et, en parallèle, je viens attester du côté véridique de cette dernière avec un support physique palpable. La seule différence sur ce projet est que j'aborde les vies de 7 femmes très différentes que je ne peux pas expliquer en quelques lignes sur un cartel, d'où la nécessité du document en annexe. En somme, la fiction me permet d'apporter l'accessibilité et la valorisation du matrimoine afrodiasporique européen via la narration.

Anna Ponchon

Lorsqu'on m'a présenté ce projet de Biennale féministe à Vierzon j'en ai surtout attendu une liberté de ton. Le féminisme regroupant une pluralité de points de vue, il me semble important que plusieurs visions en soient présentées quitte à risquer la dissonance. Il m'apparaît également nécessaire d'éviter tout anachronisme ou « anatopisme ». Lors de nos premières conversations avec certain.es acteur.rices de la ville, c'était clair qu'iels avaient également des attentes face à cette venue d'artistes femmes à Vierzon. Toute la question est alors de savoir comment taper juste par nos interventions en intégrant la ville et ses habitant.es à plusieurs étapes.

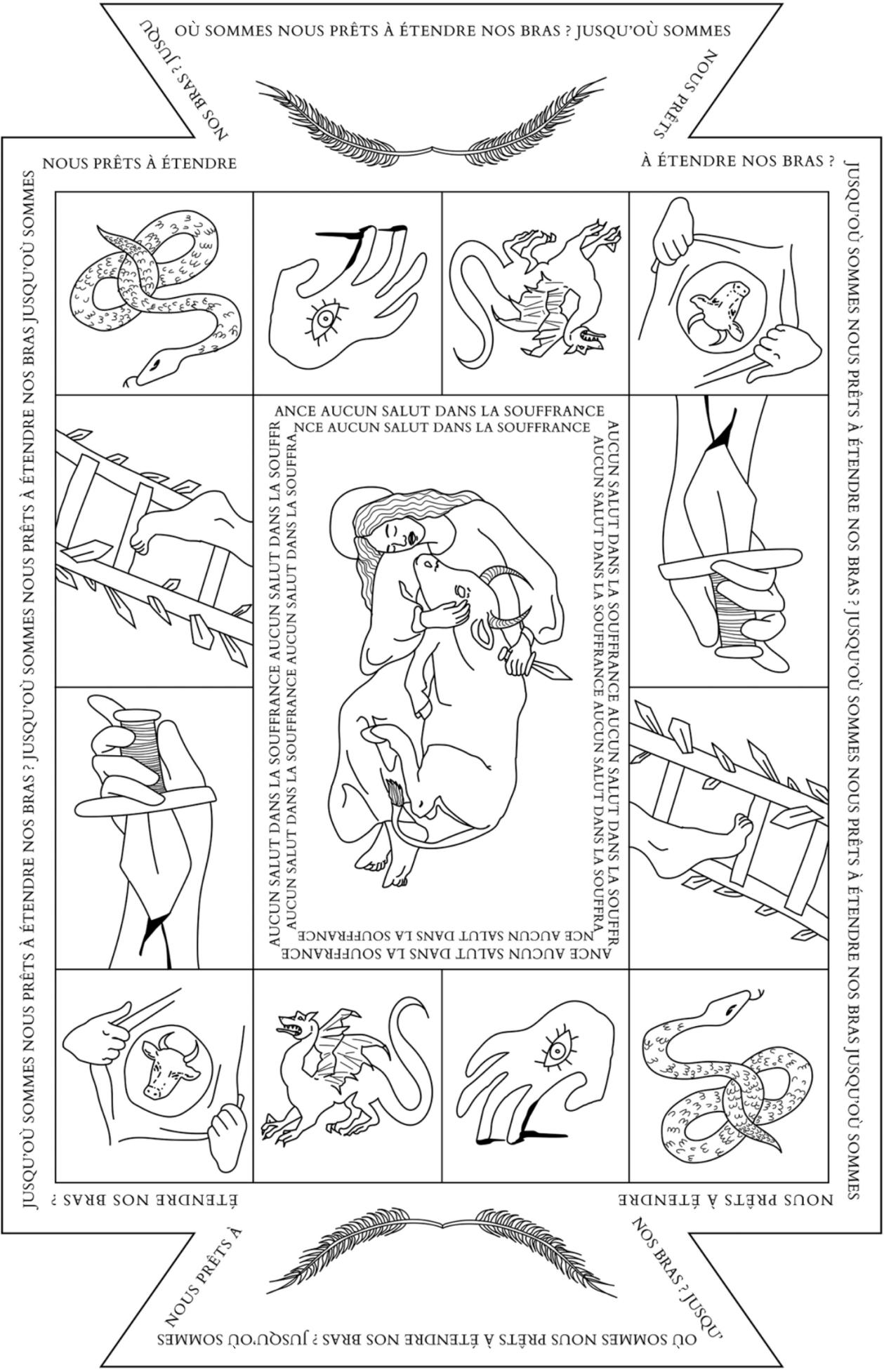
Pour répondre à ces enjeux, j'imagine que tu as mené des recherches sur ce territoire et son histoire. Qu'est-ce qui t'a conduit à t'arrêter sur la figure de la sainte patronne de la ville, Perpétue ?

Le FRAC a organisé plusieurs jours de rencontres et de visites dans la ville. Nous avons pu visiter l'église où sont conservées les reliques de cette sainte nord-africaine depuis plus d'un millénaire. Au même moment je m'intéressais aux liens entre la notion d'empathie et la martyrologie catholique. Perpétue aurait elle-même transcrit son martyre, devenant une des premières femmes de l'Histoire à laisser derrière elle des écrits autobiographiques. L'envie m'est alors venue de faire ressortir cette figure féminine liée à l'histoire de la région. La multiplicité du thème de la Biennale m'a permis de mettre en regard des questionnements contemporains avec des notions plus anciennes. Lorsqu'on évoque les thèmes de démocratie, de liberté et de féminisme, on interroge forcément la manière dont nous faisons société. L'empathie régit nos comportements sociaux et finalement la façon dont nous nous traitons les uns les autres. Le cas de Sainte Perpétue est l'occasion de nous demander comment nos récits individuels et collectifs influencent la vision que nous avons des corps féminins en souffrance. C'est pourquoi j'ai fait le choix de graver deux phrases en boucle sur cet ex-voto en plus de plusieurs images. Elles viennent comme des échos entourer la figure apaisée de Sainte Perpétue enlaçant son bourreau, une vache sauvage.

Au-delà de Perpétue, on peut considérer que le martyrologe catholique est aussi un interminable catalogue des persécutions subies par les femmes jusqu'à la mort et depuis des siècles. Cependant, c'est seulement depuis 2019 que la lutte contre les féminicides a réussi à gagner de l'attention en dénonçant la situation à même les murs et au moyen de simples lettres noires tracées sur des feuilles blanches. Le langage écrit tient aussi une place importante dans ton travail.

Le langage écrit m'occupe car nous avons une relation ambiguë avec lui et le langage oral. Malgré des avancées récentes, le témoignage des femmes suscite toujours de la méfiance. Leur parole ne suffit pas, on exige des victimes qu'elles restituent publiquement leurs expériences traumatiques. Parfois, j'ai le sentiment que le monde est rempli de Saint-Thomas. Je puise dans cette frustration, ici jusqu'au titre de la pièce: *La douleur échappe au langage*. Au départ, le texte ne prenait pas une place si importante dans les esquisses. Je me préoccupais de savoir comment représenter cette Sainte sans tomber dans des écueils. On pouvait imaginer voir Perpétue vengeresse allant massacrer ses bourreaux glaive à la main, en parfaite opposition avec la vision sacrificielle de la martyre qui tend l'autre joue. Bien que je me réjouisse de l'iconographie grandissante de femmes puissantes s'emparant de la violence, la Biennale n'était pas l'occasion de composer dans ce registre. Le choix de la figurer embrassant cette vache fait référence à l'histoire agricole solognote où Perpétue est invoquée pour la protection du bétail. Autour d'elles plusieurs icônes troublent cet assoupissement, comme le serpent, présent à la fois dans une vision de Perpétue et dans le récit de la Création où la parole se révèle fourbe et sournoise. Si le langage peut avoir certaines limites, il a tout de même le pouvoir d'apostropher. Pendant que je m'imprégnais de ce récit, je continuais d'apprendre l'existence de nouvelles victimes de féminicides et d'agressions sexuelles avec leurs bourreaux. Le réel s'immiscant, je me retrouvais avec plusieurs phrases qui tournaient en boucle dans ma tête. J'ai pris la décision d'en intégrer certaines au dessin final: elles sont les souhaits de cet ex-voto.

production la Biennale d'Art et d'Architecture du Frac Centre-Val de Loire « Infinie liberté, un monde pour une démocratie féministe »



La douleur échappe au langage, 2022, dessin préparatoire, ©ANNA PONCHON



MARIELLE BENNEZON - Travail en cours, Les ateliers de la Morinerie, Portes Ouvertes Mode d'Emploi, sept - 2022



SARAH SCOUARNEC - Travail en cours, Les ateliers de la Morinerie, Portes Ouvertes Mode d'Emploi, sept - 2022



EMYR - Travail en cours, Les ateliers de la Morinerie, Portes Ouvertes Mode d'Emploi, sept - 2022



FRED FROUMENT - Travail en cours, Les ateliers de la Morinerie, Portes Ouvertes Mode d'Emploi, sept - 2022



L'horizon événements

Mathieu Richard

Au paroxysme de son intensité, écrasée par la masse de sa dispendieuse magnificence, l'étoile s'effondre; l'univers se fracasse et l'énergie persiste, le trou noir jaillit. La gravité y est telle que rien dans sa zone d'influence, pas même la lumière, n'échappe à son attraction funeste. Ce grand négateur des rayonnements est la preuve physique que le néant n'est pas rien, il incarne la positivité substantielle du non-être, sa puissance est l'acte qui déréalise l'espace et le temps de sorte que les éléments fondamentaux de nos cosmos intérieurs ne peuvent plus même être pensés. Il est là l'horizon des événements, la frontière symbolique au-delà de laquelle l'apparence se dissout, le point de non retour au-delà duquel règnent des lois scientifiques irrationnelles, le contrejour de la représentation. C'est l'endroit précis de la disruption esthétique, l'entrelacs insensé de la signification et du non sens, la transcendance du donnée empirique, tout connaître et n'y rien comprendre, le paradoxe de l'expérience.

Et de ce que j'en sais, l'expérience est toujours ainsi faite qui n'est jamais la même : le point, la ligne, la figure et la couleur qui se succèdent dans le désordre, l'austère banalité du réel a mauvaise mine, les traits brouillons du quotidien tissent le voile mal assorti de la réalité ; la forme grimace ; la matière, c'est dur à avaler. La surface du monde est l'envers de la chose, le plancher de la sensation se fissure; contempler c'est rater la marche, savoir c'est trébucher. Au coeur des distinctions, l'identité et la différence; tandis que le corps persévère, la conscience se mutine; elle en a marre de se les bouffer à toutes les sauces les grumeaux de l'incohérence. La sensibilité se montre jalouse des apparences infidèles et des vérités traîtresses; la pensée est tiraillée et la mémoire disjointe; l'expérience fait tellement souffrir que le désir monte de faire souffrir l'expérience, ce sadisme est salutaire.

Parce que la représentation n'est jamais que la pâle copie d'une fausse imitation, il faut procéder en règle au harcèlement de l'image, reprogrammer les reprographies, dénaturer les algorithmes, et finalement se souvenir confusément que l'événement efface l'historique. Il serait temps de s'affranchir de l'espace pour réagencer la mémoire, de corrompre

l'interminable forme des corps finis qui persistent en dépit de leurs contradictions sémantiques inhérentes, la signification exsangue des contours convulse ; rien n'est pareil, tout est gris, le nuancier féroce des objets tels quels agresse les modalités de coexistence et disperse finalement les faisceaux de probabilité.

Au pied du mur qu'érige l'instant, le spectateur impuissant de l'existence exècre les perspectives et les promesses, parce que c'est toujours comme ça, autant dire jamais ; les projets d'avenir, les prédictions et même la prudence ne sont rien d'autre que l'expression d'une vanité qui s'essouffle. Le néant respire à plein poumon, l'antimatière inspire l'indiscernabilité des contenus et expire le creux des contenants.

Le fil renoue avec le tissu septuaire d'un passé figé par le vernis des teintes saturées ; sidérées par les certitudes argentiques, les résolutions analogiques ne parviennent pas à résorber l'homologie entre l'existence, la cause et l'effet, la contingence et la nécessité. L'idéalité du souvenir est l'argument central du paralogisme qui articule la conspiration de l'envers et la sécrétion du moment ; le couvercle fébrile des récits connexes atténue l'irréductibilité des différences spécifiques, certifie la divergence du singulier. L'organisme contraint par la précellence des artefacts laisse le tombeau de l'âme à la merci des éléments, les états d'esprits torturent la disposition du corps, l'objectivation inacceptable est la seule échappatoire réflexive du sujet.

Et dire ça n'est rien dire. L'horizon des événements, caractérisé par la perspective du non-être, disqualifie le commentaire, les ondes qui transpirent du néant sont le substrat de l'information, la contemplation indépassable d'une nature informelle qui congédie de fait la parole. Si le verbe est l'origine de la création, l'aporie de l'art, en tant que son être est un apparaître qui excède la sensation; de la dialectique dépasse la compétence. L'activité sensible de l'esprit est un au-delà du langage qui comprend la concrétion du tout et l'entropie des parties, la mécanique imparable de la sublimation.

VIOLENCE HUBERT-SEGARD

Combattant.e.s, Installation d'une centaine d'escarpins en céramique moulés puis modelés et émaillés pour former une armée, 2020

Crédit photo : **THAI-BINH PHAN-VAN**

22
23

02 18 75 12 12 • CCNTOURS.COM

CCNT
CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBRON

PRÉFET DE LA RÉGION CENTRAL VAL DE LOIRE Direction régionale des affaires culturelles TOURS TOURNAI TOURS

batterie fragile

Valentina Magaletti & Yves Chaudouët

Entre sculpture et musique contemporaine.

D'un côté Yves Chaudouët, plasticien, imagine et crée une batterie de porcelaine. De l'autre, Valentina Magaletti, une musicienne-compositrice, parmi les plus douées de sa génération, joue sur ces percussions déviantes.

Disponible en vinyl et en streaming sur www.unjenesaisquoi.org - UJNSQ 2022

centre de création contemporaine olivier debré

déborder la toile
exposition collective
olivier debré, charlotte denamur,
ann veronica janssens, renée levi,
flora moscovici, thu van tran

21.10.22 - 12.03.23

Photo : F. Fernandez, cccod - Tours

TOURS jardin français 1^{er} 37000 tours www.cccod.fr 02 47 66 50 00

silvana.reggiardo

♥ Q ▾



T.LÉO, Esquisse, huile.

LES TANNERIES

CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN

234 RUE DES PONTS
45200 AMILLY
T. 02.38.85.28.50
WWW.LESTANNERIES.FR

Amilly
Ville des Arts

4 FÉVRIER
16 AVRIL 2023

WE
ARE

EXPOSITION
COLLECTIVE

COMMISSARIAT
SAMMY ENGRAMER
GUILLAUME LASSERRE

MARIELLE CHABAL
SAMMY ENGRAMER
SUZANNE HUSKY
LAURENT LACOTTE
MICHÈLE MAGEMA
IBRAHIM MEÏTÉ SIKELY
MYRIAM MIHINDOU
BOJANA NIKCEVIC
AUDREY TERRISSE
LAURE TIXIER
STÉPHANIE SAGOT
LASSANA SARRE

VISUEL : LAURE TIXIER MODEL (LA PETITE ROQUETTE), 2021 - PRODUCTION LA GRAINETERIE, PHOTO MARC DOMAGE @ ADAGP, PARIS 2021 - COURTESY DES ARTISTES ET GALERIE AMILLY FOREVER, GENÈVE

