





GORGONE ZOLA

Laura 22

mai - octobre 2017

COMITÉ DE LA REVUE LAURA

Jérôme Diacre
Sammy Engramer
Ghislain Lauverjat

GRAPHISME

Diego Movilla
www.sansformat.com

ADMINISTRATION/PUBLICITÉ

Groupe Laura,
10 place Choiseul 37100 Tours
lauragroupe@yahoo.fr

2000 exemplaires
Impression Numeriscann37, Tours.

issn : 1952-6652

Abonnement annuel 16

Groupe Laura bénéficie du soutien de :
Région et DRAC Centre-Val de Loire, Ville de Tours.

Couverture :
↑ TOM DE PEKIN : photogramme performance
de la série Haldernablou d'après A. Jarry

SOMMAIRE :

Michel HERRERIA

Un climat de parodie dans une arène de malheureux
Jérôme DIACRE

Entretien avec **Vincent DUPONT**

Nadia CHEVALERIAS

Marc DOMAGE, photographies de plateau

Vincent DUPONT, Mettre en pièce(s)

Entretien - **Laura BOTTEREAU & Marine FIQUET**

Julie CRENN

Laura BOTTEREAU & Marine FIQUET

Elles avaient les mêmes yeux

Julie VERIN et Jérémie BRUAND, Action Drawings

Jérôme DIACRE

Julie VERIN

Charbons

Jérémy BRUAND

Trajet, 6589km, jour 21

Rémi BOINOT

Locus Solus

Un aquarium à chaussures rouges

Bertrand LABARRE

Bertrand LABARRE

Idiary

Abdellah TAÏA et Soufiane ABABRI : Une conversation

Soufiane ABABRI

Série Bed Works

Ground control to Major **TOM DE PEKIN**

Jérôme DIACRE

TOM DE PEKIN

Poussinades, porte-folio

HEART OF DARKNESS GIMME DANGER de Jim Jarmusch

Jérôme DIACRE

Laurent TALIN D'EYZAC

Iggy Pop

Le concept à l'oeuvre - sur une hypothèse d'**Art&Language**

Fred GUZDA

ART&LANGUAGE

Diego MOVILLA

Construction pavillonnaire sur la Prise de la Bastille

Franck CHARLET

La barque des échoués



MICHEL HERRERIA

Un climat de parodie... ...dans une arène de malheureux

Ecrire sur les œuvres de Michel Herreria relève d'une étrange situation. Cela demande de prendre en compte un « double bind » comme le décrit Jacques Derrida ; c'est-à-dire une double contrainte qui oblige, si l'on prend en considération l'un des termes, à remettre cause le second. Quels en sont les termes, alors ? Il se trouve bien évidemment les œuvres elles-mêmes, la singularité des dessins et des peintures, nous allons y revenir longuement. Mais il y a aussi un texte, écrit par Nathalie Quintane sur ces mêmes œuvres de Michel Herreria. Or pour celui qui connaît la poésie et les textes de Nathalie Quintane, notamment son incontournable « Les poètes et le pognon », entreprendre d'écrire sur le même objet, sur la même matière, c'est d'une certaine façon hériter d'un bien précieux et chercher à demeurer libre de toute initiative. Envie de faire, envie d'écrire aussi ! « Envie grave » comme on dit... mais aussi forcément admiration, respectance, allégement. Pourtant, l'avantage de lire et d'écrire sur la poésie et sur des œuvres picturales nous ouvre bien souvent sur des coïncidences : les hasards heureux des œuvres de l'esprit. C'est Derrida qui nous fait signe, d'un geste salvateur, pour saisir ce qui unit les deux injonctions paradoxales : dans son *Spectres de Marx*², il traite précisément de la puissance magique de l'argent, de la promesse et de la dette, des ombres et des fantômes épris de simulacres, et, citant *Timon d'Athènes* de Shakespeare, des « putains » et des « proxénètes », c'est-à-dire autant de thématiques abordées par la poète, et d'images qui peuvent être regardées dans les œuvres de l'artiste.

Que dit-il alors de si convainquant pour que nous puissions nous pencher sérieusement à la fois sur le propos de Nathalie Quintane et les œuvres de Michel Herreria ? Il dit ceci : « Cette vie s'asservit régulièrement, on peut lui faire crédit (trust) à cet égard, elle se plie infailliblement à la puissance indifférente, à ce pouvoir d'indifférence mortelle qu'est l'argent. Diabolique, radicalement mauvaise en cela, la nature est prostitution, elle s'asservit fidèlement, on peut lui faire ici confiance, elle s'asservit à ce qui est la trahison même, le parjure, l'abjuration, le mensonge et le simulacre. / Qui ne sont jamais loin du spectre. C'est bien connu : l'argent, et plus précisément le signe monétaire, Marx les a toujours décrits dans la figure de l'apparence et du simulacre, plus précisément du fantôme. »³

Or qu'il s'agisse du « syndrome de l'algue » dont parle avec

un très bel humour Nathalie Quintane à propos des « puissances invitantes » pour des lectures ou des enregistrements de poésie :

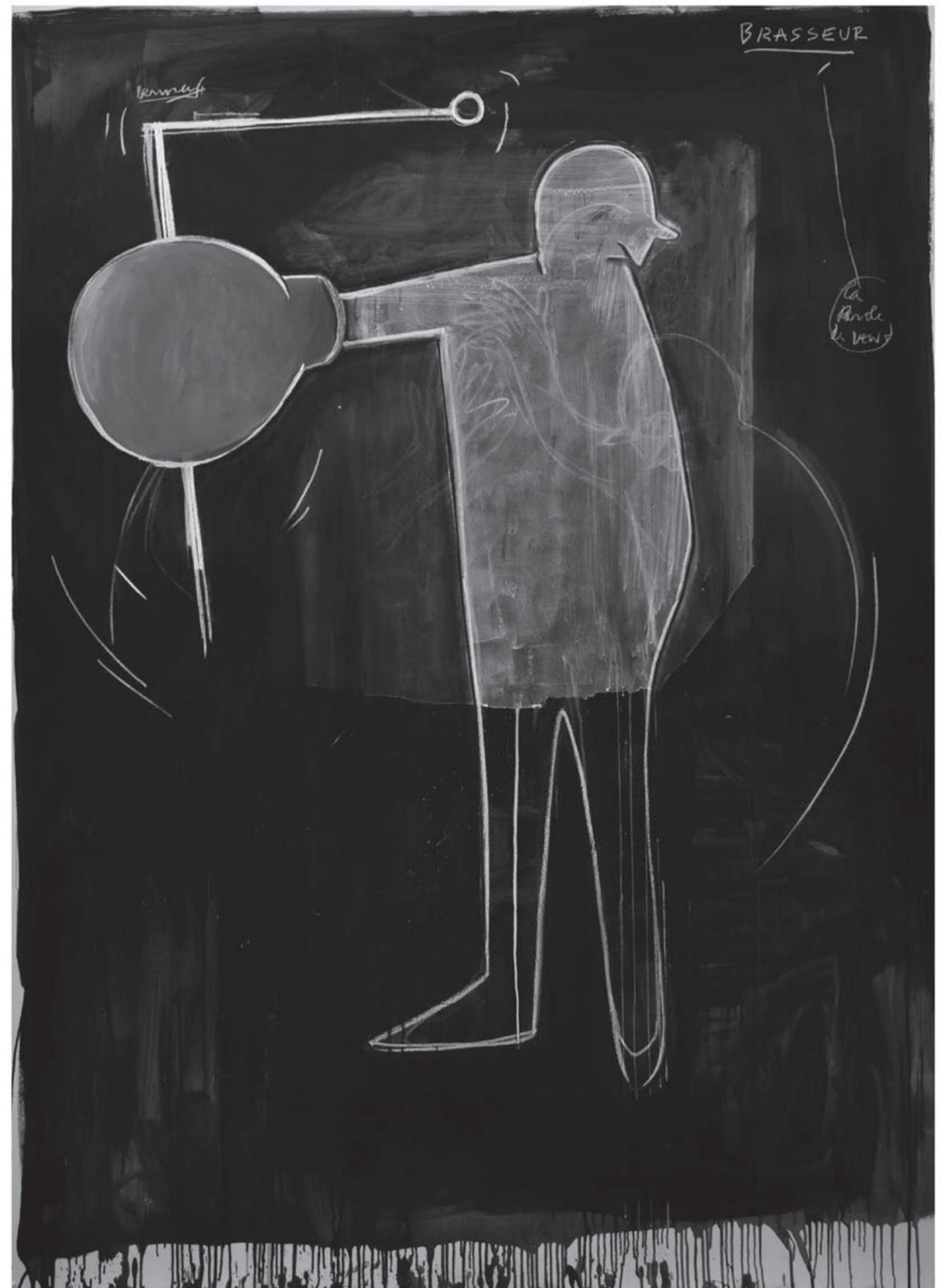
« (Faire l'algue : se mouvoir d'avant en arrière et de gauche à droite pour retarder le moment de faire ou de dire quelque chose ; possible par le corps ou par la voix, par exemple au téléphone ; mode de communication relativement courant dans les institutions, qu'elles soient publiques ou privées, qui en font une fonction du langage à part entière) : ... ce titre (mouvement d'algue)... vous êtes sûrs... (mouvement d'algue)... c'est que (mouvement d'algue)... ça peut peut-être (mouvement d'algue)... choquer notre public (mouvement d'algue)... non vraiment : c'est impossible. ».

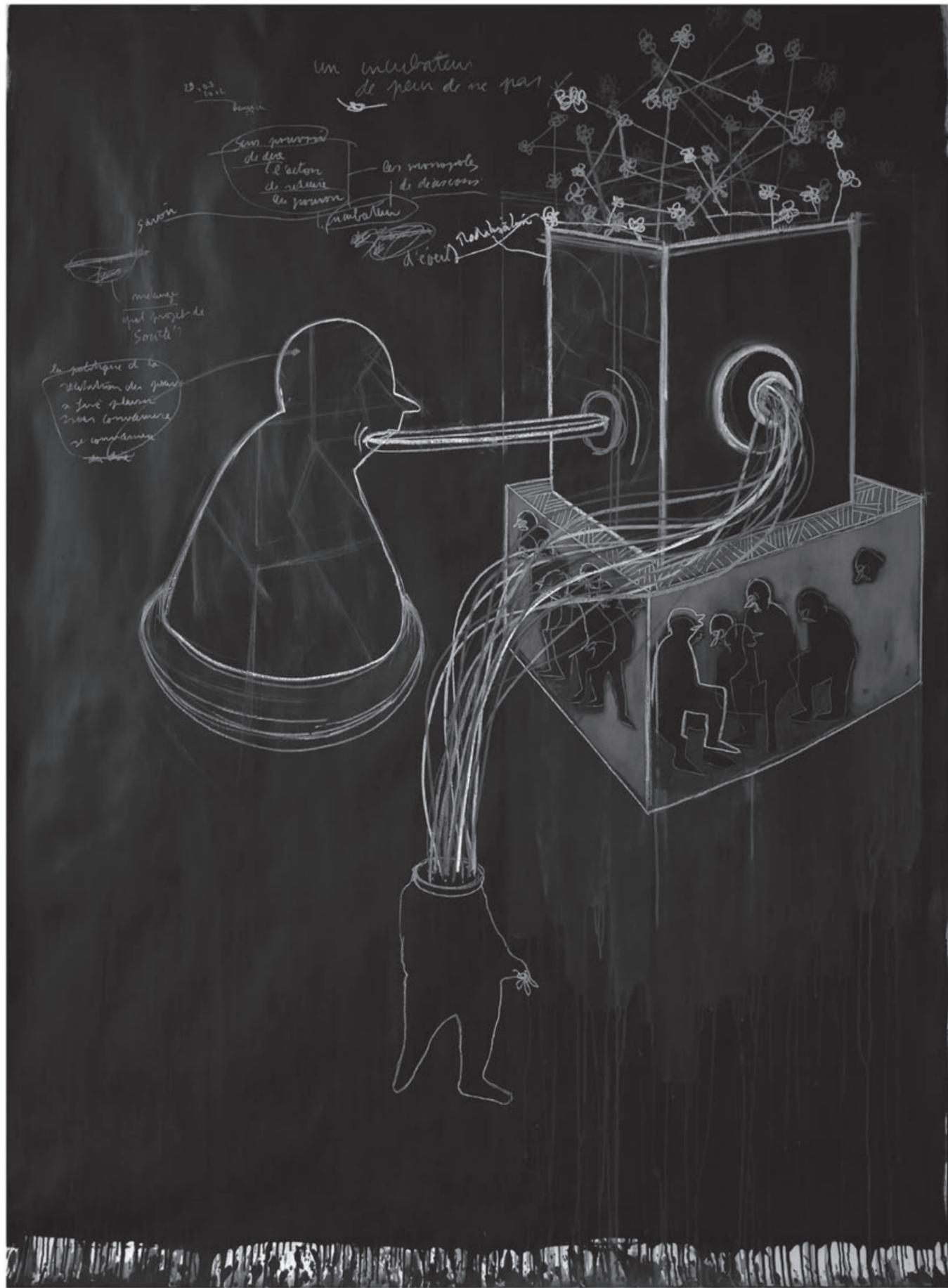
ou bien qu'il s'agisse chez Michel Herreria de certaines figures qui se dédoublent, se triplent ou même se quintuplent comme dans un mouvement hiératique, ce sont bien à des spectres fantomatiques, hébétés ou désœuvrés, auxquels nous avons affaire ; simulacres d'individus résultant de politiques culturelles ou économiques pour lesquelles la communication remplace la parole singulière, et les jonctions au bien-être remplacent les désirs véritables. Regardons cette œuvre *La voracité politique* (2009-2010) : un homme lève les bras au-dessus de sa tête et autour de l'un de ses poignets, une sorte de large matelas simule un carcan mou. Griffonnés, quelques mots surplombent la scène : « la convoitise du bien-être / une marchandise des politiques culturelles / de la ville / des images ». A côté, presque effacé un autre personnage, peut-être le même, simulacre du premier, a le visage pris dans un complexe mécanisme de roues reliées entre elles par des rubans (de Möbius ?).

« Celui-ci, quelle est son activité ? [...] Ceux-ci quelle est leur activité ? [...] Et lui, là, est-il un lui, qui a son activité ? [...] De même, là, quelle est l'activité ? [...] Et cet individu, son activité ? [...] »⁴ interroge Nathalie Quintane devant ces œuvres.

Il est indéniable que les figures peintes ou dessinées par Michel Herreria sont en pleine action, mais quelle est-elle ? Là, rien n'est certain. Ce sont des visages, des profils plûtôt, et des corps, tracés par une ligne faussement claire, qui

Michel Herreria - Brasseurs
190x153cm, acrylique et craie sur papier. 2010





travaillent ou agissent au service d'un but incertain. En tout cas, ça coule, tout coule même, le fond, les lignes, ça dégouline... au bas du tableau qui, récurrence dans chaque œuvre, n'est jamais complété et laisse apparaître des coulures qui trament une frange aussi indélicate que gracieuse. Lassitude peut-être, lassitude de mouvements répétés sans orientation ni signification ; à moins que les phrases griffonnées autour des personnages n'indiquent quelques significations d'épuisement, de connexions aussi vaines qu'insurmontables. Des Sisyphe, peut-être ? Plutôt des machines désirantes qui s'épuisent, toussent et dérapent ?

« *Ca fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ca respire, ça chauffe, ça mange. Ca chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme).* »⁵

Sur fond noir, les personnages se couplent avec des objets, des redoublements d'eux-mêmes, des espaces, des simulacres de territoires. Ils hésitent durement. Quelque chose naît pointu – Quelque chose ne s'est point tu dans le silence de ces espaces anguleux – quelqu'un nez pointu. Ce sont des espaces scéniques, un peu comme chez Bacon. Les sujets se meuvent péniblement entre des plans, à l'intérieur de plans et visent des objets avec lesquels ils se couplent. *Le marché des assureurs politiques* (2010-2011), il se tient devant un micro ; *Rien ventriologue de l'Etat* (2010-2011), il brandit deux marionnettes de lui-même ; *Le fileur de compétences* (2011-2012), il est connecté à des roues et observe un camembert de statistiques ; *La politique de l'aligo* (2011-2012), il semble englué jusqu'à la taille par un drap, un milieu visqueux, qu'il soulève péniblement – bien plus difficilement que l'enfant peint par Salvador Dali qui « soulève avec précaution la peau de l'eau pour observer un chien dormir à l'ombre de la mer » (1950) ; *Le laboureur de besoins* (2010-2011), il a une prothèse au bras dont l'extrémité plonge dans une bonbonnière ou un bocal médicinal...

« *Ces actions qui transforment la réalité des choses et du sens en même temps qu'elles transforment celui qui les met en pratique, les conçoit et les réalise en un même temps, s'appellent praxis, et appellent à une praxis. Ceci consiste à porter ensemble, en un seul lieu, en un seul moment, en une seule individualisation, l'espace, le temps, les personnes [...]* »⁶

Or d'une manière ou d'une autre, les personnages de Michel Herreria semblent égarés dans un lieu qui ne leur est pas propice, mènent des actions que le sens paraît leur échapper, se rassemblent péniblement autour de leur propre division... Nous ne pouvons que constater l'absence de toute praxis : le travail, ici, n'est pas une modalité de la liberté d'expression. Et de fait, les agissements sont de courte portée ; l'espace est restreint et les mouvements des corps circonscrits par des gestes simples. Mais l'attention que ces fantômes mettent en œuvre pour accomplir ces pauvres gestes est étonnante ; elle témoigne d'une énergie qui est là, malgré tout, malgré le sens et le non-sens, malgré l'enferment comme pour *l'Oiseleur* (2011) qui observe précisément l'ombre du fond de sa propre cage. Ainsi c'est au *Dépeupleur* de Samuel Beckett

que nous pouvons penser. Enfermés dans un vaste cylindre, quelques centaines d'êtres cohabitent péniblement en grim pant à tour de rôle sur des échelles qui mènent à des niches ou des alcôves de repos.

« *Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquence de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquence pour l'œil qui ne cherche plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y voir personne. Température.* »⁷

Les personnages de œuvres de Michel Herreria ont fréquemment le regard vers le sol ou dressés vers des horizons lointains, probablement bouchés. *La pataugeoire* (2011) place un individu en position dominante ; juché dans une petite baignoire il se penche pour regarder d'autres personnages, des têtes rouges à longs et plats becs ou bien un autre encore assis dans le vide comme en train d'écouter une parole qui ne vient pas. Ce rouge pourrait faire penser à certaines œuvres de Philip Guston. Mais cet univers est moins décousu : le fond noir délimite un espace clos et précis. Il gagne en profondeur spatiale grâce aux aplats gris et blancs qui contournent sans délicatesse les sujets. La tonalité est certainement plus tragique. Plutôt qu'extraits de Comics, les figures et les spectres de Michel Herreria appartiennent davantage aux hallucinations et aux apparitions d'ordre littéraire, disons-le clairement à mi-chemin entre d'un côté la littérature formelle où le sujet et le personnage s'effacent et disparaissent au profit de situations et de voix, et, de l'autre, une littérature plus hypnotique, hallucinée et paranoïaque. Un versant nord et froid donc avec Beckett mais aussi *Thomas l'obscur* ou *Aminadab* de Blanchot et un autre plus incandescent, et hypnotique avec Malcolm Lowry ou *Interzone* de Burroughs. Comme chez les premiers, les spectres du peintre appartiennent au subjonctif, au temps des possibles et des gestes hypothétiques. Mais comme les seconds aussi, ils sont pris dans des *cut-up* et des syntaxes brutalisées, passent en force et se consomment.

Si nous voulons nommer cet esprit, finalement « *double bind* » tout du long, qui ressort des œuvres de Michel Herreria, ce serait par les mots de Jacques Darras, dans son étude de l'œuvre de Malcolm Lowry intitulée « la nostalgie du monde » lesquels apportent sans doute la meilleure formule : « *Ecrivain prisonnier de ses romans, maquette enfermée dans sa bouteille, alcoolique noyé définitivement au fond de ses alcools, quelque soit l'image choisie, le sentiment sera toujours d'une intolérable oppression en même temps que d'un climat de parodie. C'est là qu'intervient la « ruse » du romancier* »... et reconnaissons-le, la vraisemblable ruse de Michel Herreria.



par Jérôme DIACRE



ENTRETIEN AVEC VINCENT DUPONT



Aux frontières du théâtre, de la danse, de la performance et de l'installation plastique, les créations de Vincent Dupont, dont plusieurs ont été présentées ou coproduites par le Centre chorégraphique national de Tours, impriment dans nos esprits des visions troublantes dont on ne sait se défaire. Qu'il s'agisse d'*Incantus*, pièce d'une nature incantatoire peuplée de fantômes, ou de la fiction chorégraphique *Plongée*, où trois corps essayaient de redonner vie à leurs images en questionnant leurs propres réalités, Vincent Dupont nous entraîne toujours dans des expériences sensorielles singulières. *Mettre en pièce(s)*, sa nouvelle création, ne déroge pas à la règle. Au sein d'une surprenante scénographie qui interagit en direct avec le mouvement des danseurs, le chorégraphe présente une pièce qui touche aux questions de l'engagement et de la résistance. Avec virtuosité, soulignée et accompagnée par le subversif texte théâtral de Peter Handke, *Outrage au public*, cette création pour six danseurs met à l'épreuve le travail critique du spectateur. Rencontre avec un artiste engagé dans sa voie.

↑
Mettre-en-pièce(s) - V. Dupont ©Marc-Domage



NADIA CHEVALÉRIAS : À l'origine de votre parcours artistique, vous ne vous destiniez pas à la chorégraphie. Vous avez débuté votre carrière en tant que comédien, notamment auprès d'Antoine Caubet et Hubert Colas. Vous découvrez la danse au début des années 90. « Quand j'ai découvert la danse contemporaine, ça a été très difficile pour moi de continuer à être acteur », confiez-vous. En quoi cette rencontre avec la danse fut si bouleversante ?

VINCENT DUPONT : Au début des années 90, j'étais effectivement comédien. Au théâtre principalement, mais également au cinéma, notamment avec Claire Denis pour qui la question du mouvement à l'image était essentielle. J'ai, à cette période, eu la chance de participer à des ateliers menés par Vera Goreva, ancienne actrice de Stanislavski, qui nous faisait travailler sur la méthode des actions physiques simples que Stanislavski souhaitait mettre en place sur la fin de sa vie. Tout était lié au mouvement d'une manière ou d'une autre. Avant même de prendre la parole sur scène, il me semblait inévitable d'approfondir ce qu'était le mouvement. Tout ce qui a lieu avant de parler, avant le langage. J'ai découvert la danse contemporaine à ce moment crucial, avec le sentiment que d'autres personnes avaient des questionnements similaires. J'ai rencontré alors certains chorégraphes, suivi des workshops, tout en continuant de travailler avec des metteurs en scène qui portaient une attention particulière à la présence des corps. La danse contemporaine me paraissait en phase avec une certaine réalité de notre époque. Le travail sur le son, l'espace et le temps me semblait plus abouti et plus pertinent. Il y avait également cette idée que beaucoup de choses étaient à tenter, à défricher, comme de nouveaux espaces.

Vos pièces, aux frontières du théâtre, de la danse, de la performance et de l'installation plastique, questionnent de manière récurrente l'engagement de l'interprète, l'exploration du mouvement, les rapports du son, de la voix et de l'image... Comment remettez-vous en jeu ces préoccupations artistiques à chaque nouvelle création ?

Ces questionnements traversent en effet chacun de mes projets. Ce qui m'intéresse, c'est de tenter un déplacement, d'aller ailleurs, d'essayer autre chose. C'est ce qui me semble être l'enjeu principal de tout projet. La question des enjeux est fondamentale dans mon travail, ce qui m'importe, c'est de tenter de faire apparaître un mouvement qui soit différent de tous les mouvements déjà vus ou de faire entendre un nouveau son, une autre voix, une parole, une façon différente d'investir l'espace... Pour que quelque chose s'inscrive dans la mémoire du corps des spectateurs.

Le texte, la langue, sont régulièrement convoqués dans vos chorégraphies. On a pu entendre par exemple les mots du poète Christophe Tarkos dans *Jachères improvisations* (2001), ceux de Charles Pennequin dans *Bine* (2011) et *Air* (2013) ou plus récemment ceux de Peter Handke dans *Mettre en pièce(s)*. Comment la danse et les mots se contaminent-ils au sein de vos créations scéniques ?

Le texte peut intervenir de différentes façons, comme un flux dans *Bine* où Charles Pennequin lit sa poésie en continu pendant la performance, en introduction comme dans *Souffles*, à la fin dans *Jachères improvisations* ou comme l'ouverture vers un nouvel espace dans *Hauts Cris (miniature)*. Il n'est cependant pas l'objet principal. Pour *Mettre en pièce(s)*, j'utilise pour la première fois un texte spécifiquement théâtral. Le texte d'*Outrage au public* intervient pour beaucoup en sur-titrage, comme si les mots de Peter Handke venaient se confronter, dans le silence de la lecture, aux corps des danseurs et vérifier dans cette proximité les forces en présence. La chorégraphie écrit un parcours autonome et tente de résister à la structure dialectique d'*Outrage au public* pour imprimer sa propre vibration.

Pour quelles raisons avez-vous choisi le texte de Peter Handke ?

Parce qu'il ne raconte pas une histoire. Il parle du spectacle vivant et en même temps il met en pièce la représentation elle-même dans une sorte de sensualité aride. Il parle au corps, celui des interprètes comme celui des spectateurs. En même temps, on sent bien qu'il travaille à un endroit qui est un questionnement profond de l'acte scénique. Qu'est-ce qu'on veut voir ? Qu'est-ce qu'on attend vraiment ? À la fin de la pièce, on peut lire des insultes qui s'adressent au public, également des compliments...

C'est votre première pièce pour six interprètes. Cela implique-t-il une évolution dans votre écriture, de nouveaux enjeux ?

Les enjeux, je crois, sont proches, même si chaque projet tente de nouvelles choses. L'écriture est bien sûr différente. C'est un vrai plaisir de travailler avec six danseurs dans une sorte d'accumulation qui nous entraîne vers une charge du plateau très forte. Je crois aussi qu'il est possible d'être dans un rapport intime avec un groupe, de six en tous cas. Mais la question essentielle de *Mettre en pièce(s)* est celle de l'engagement. Car l'engagement ne se fait jamais seul, il est toujours lié à des convictions intimes et profondes. On pourrait dire idéalement que cette pièce est une sorte d'intimité partagée. Ce qui la rapproche de l'acte même de la représentation.

Au sujet de ce texte, Peter Handke disait : « La littérature transforme tout ce qui est réel, y compris l'engagement, en style. Elle rend tous les mots inutilisables et les corrompt plus ou moins. » Que pensez-vous de cette réflexion ?

Je crois que cette réflexion date des années 60, sûrement antérieure à *Outrage au public*. Oui, c'est assez paradoxal et radical. C'est d'une très grande exigence. Comme s'il fallait toujours se poser la question de ce qui est nouveau *réellement* dans la création. Cela résonne pour moi comme une sonnette d'alarme pour que les choses continuent d'avancer. Un impératif de lucidité, de prise de conscience comme pour dynamiter les ententes tacites, les conventions. Je note quand même que cette position, quasi intenable, ne l'a pas empêché de continuer d'écrire.

Vincent Dupont a été accueilli au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun dans le cadre de l'accueil studio du 29 février au 11 mars 2016.

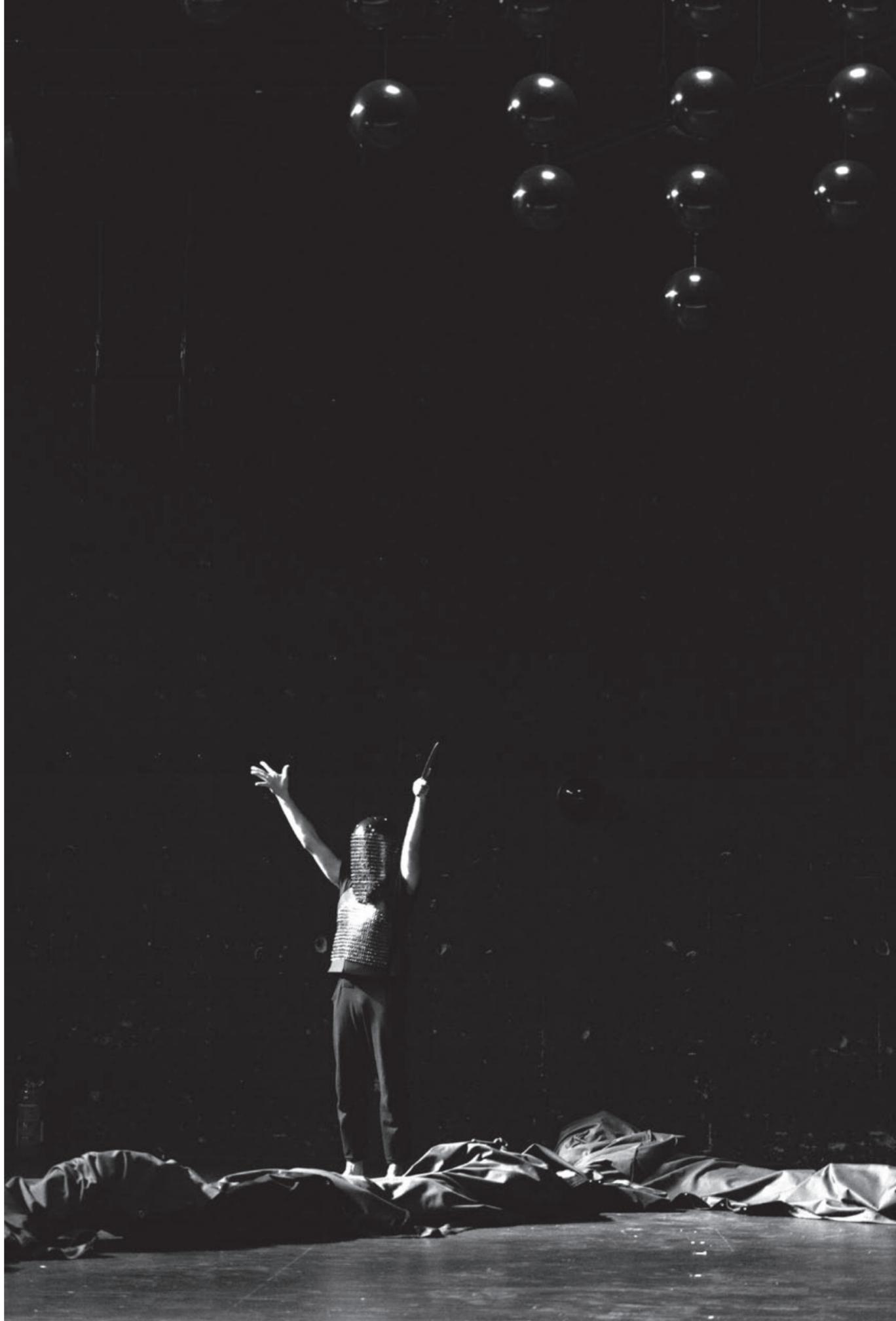
Mettre en pièce(s) a été créé les 6 & 7 octobre 2016 au Théâtre de la Vignette / Montpellier (en collaboration avec I.C.I. - CCN Montpellier).

Dans la note d'intention de *Mettre en pièce(s)*, le mot « acte » revient à plusieurs reprises : « (...) tenter de jouer un acte » ; « (...) il me semble nécessaire de reconduire la danse à un point trop souvent évacué qui est celui de l'acte ». En quoi cette notion d'« acte » est-elle si importante pour vous ?

L'acte sur un plateau, c'est tenter un mouvement qui sorte d'un flux et éclaire une autre façon de voir, de percevoir sans explications. Dans ce percevoir, il y a pour le public quelque chose qui devient une forme d'action et qui n'est plus de l'ordre d'une simple réception. Cela devient aussi quelque chose que nous faisons, une action vers un objet : une projection.

La pièce s'ouvre sur un espace triangulaire délimité par de grands rideaux noirs. Cet espace est par la suite dominé par une immense structure, une sorte de plafond mobile composé de multiples sphères noires suspendues. Cette suspension dessine l'espace et va jusqu'à interagir en direct avec le mouvement des danseurs. Comment vous est venue l'idée un tel dispositif ?

J'ai vu il y a très longtemps une publicité où il y avait un plafond de balles qui descendait et qui, en un quart de secondes, reconstituait la forme d'une voiture. C'était impressionnant ! Cette image m'a longtemps poursuivie. Malheureusement,





Le dessin joue un rôle central dans votre pratique. Pouvez-vous me parler de votre rapport à ce médium ?

Le dessin, autant que l'installation, occupe une place centrale dans notre pratique. Très souvent, la réalisation d'un dessin déclenche le besoin et l'envie de passer à une mise en volume. Les dessins et les installations se répondent dans notre démarche, des survivances apparaissent dans l'un et l'autre, comme s'il s'agissait d'un rapport d'enchevêtrement. C'est le cas par exemple de *Qui dort dîne* une installation profondément liée aux dessins et au process de *L'ennui des jeunes corps*. Nous opérons la réciproque inverse en passant du volume vers le dessin, la grosse tête au nez bleu de *Qui dort dîne* prend alors un nouveau visage dans la série de dessins intitulée *Elles avaient les mêmes yeux* ou dans *Le roi du silence*. Les figures enfantines naviguant d'un espace à un autre troublent la frontière entre le dessin et le volume.

Notre pratique forme un ensemble appartenant à la même fiction, mais pour parler plus spécifiquement du dessin nous passons méthodiquement par un rituel de construction de séries ou d'ensembles. Comme s'il relevait d'une nécessité de ne pas vouloir mettre fin à la narration, de ne jamais laisser un personnage seul.

Notre travail se déroule en différents actes, les jeux et les figures enfantines évoluent. Notre pratique formelle du dessin respecte, pour le moment, une unité technique, nous travaillons aux feutres et à l'encre de Chine sur papier blanc. Le choix des couleurs layettes vient contrecarrer le contenu subversif de la narration et joue d'une naïveté trompeuse. Nous envisageons le dessin comme un lieu de flottements : les décors et les actions qui s'y déploient sont mis en périls, les figures enfantines errent sur des structures précaires, des passerelles instables qui font du blanc du papier un espace inquiétant, celui d'une chute possible. Le passage à l'installation permet finalement un ancrage au sol, les figures enfantines posées, ancrées imposent une mise en scène immobile redoublant de silence.

L'enfance représente un terrain de recherche décisif dans votre réflexion. Quel univers et quel discours tissez-vous à travers elle ?

Notre pratique puise dans l'enfance pour ce qu'elle a de divertissant en apparence : le jeu, les couleurs tendres, les apparitions oniriques, mais aussi, et surtout, pour ses troubles, ses cruautés, ses désirs et ses tabous. Notre champ d'action n'est pas celui de la nostalgie ou la quête de l'innocence comme paradis perdu. L'enfance est pour nous un espace qu'il nous plaît d'ébranler, de subvertir et de réinventer.

Nous nommons les corps présents dans notre travail «les figures enfantines». Ce n'est pas «l'enfant» en tant que sujet extérieur que nous voulons déconstruire, mais les espaces de projections qu'il suscite, l'interstice entre le devenir enfant et le devenir adulte. Les figures enfantines que nous mettons en scène sont les représentations, cruelles, violentes et mutantes, de ce glissement d'une temporalité à l'autre. Cette ambiguïté prend forme plastiquement dans nos installations, les corps aux mains et pieds trop grands portent des masques en porcelaine issus de moulages de nos propres visages. Le choix de la porcelaine, qui se rétracte à la cuisson, nous a permis de transposer nos visages à échelle d'enfant. (*Terrains vagues*, *Mouvement perpétuel*, *Qui dort dîne*, *Joyeuses pétoches*).

Le prisme de l'enfance est l'endroit idéal pour interroger les rapports de forces, les corps, les constructions, les normes, les genres. Les figures enfantines de nos dessins et de nos

installations se moquent des inhibitions : l'une crible l'autre de fléchettes, se coupe les cheveux pour en faire un postiche pubien, remplit un soutien-gorge de billes. Pendant que certaines jouent à la carabine, les autres observent leurs vulves dans un miroir, voient sortir une corde de leurs braquettes ouvertes, alors qu'une autre fracasse un «visage» ou se cache les yeux. Les figures enfantines, tour à tour victimes ou bourreaux, mettent en scène des rapports de forces et de pouvoirs présents en chacun d'entre nous, qu'ils soient subits, assumés ou inavoués. Aucune figure d'autorité n'est représentée, le spectateur se chargera de réinjecter lui-même la norme ou la sanction.

Nous ne courons pas après le mimétisme, mais cherchons au contraire à révéler l'artifice. Les membres en plâtre sont laissés bruts, les *Martyr(e)s* de l'installation éponyme portent des cagoules vides. Le recours aux costumes, aux masques, aux travestissements donne aux figures enfantines des identités poreuses, qui accentuent la notion de simulacre. Néanmoins, nous n'avons pas choisi par hasard de donner nos visages à certaines de ces figures. L'espace de projection que nous créons est évidemment aussi le nôtre. Notre démarche est marquée par une forme d'autofiction, comme un moyen de rejouer, avec ironie, certains événements corrosifs de notre enfance. Dans ces projections personnelles les figures enfantines renversent les rôles, et devenues maîtresses du jeu des cruautés, elles nous permettent de réinventer une histoire devenue commune. Le costume devient une parade pour masquer et faire taire les peurs, comme pour divertir ses vieux démons, frôler l'inconvenant, tout en démeritant l'innocence.

Les problématiques liées au genre sont une matière de travail, une réflexion qui traverse l'ensemble de votre œuvre. Comment les envisagez-vous d'un point de vue théorique et plastique ?

Le spectre du genre est inhérent à notre démarche, nous représentons, à travers l'enfance, différents états de corps. Nous dé/construisons des images corporelles. De ce point de vue, réfléchir au genre nous apparaît comme une évidence.

L'enfance est le lieu où le genre est construit, conditionné, normé. Les enfants, même s'ils ne sont pas dupes, sont bien souvent formatés à devenir soit homme soit femme, et ce résultat doit être conforme au sexe biologique assigné à la naissance. Cette construction binaire et hétéronormée s'établit grâce à une ribambelle d'outils : les jeux, les vêtements, les couleurs, l'éducation, l'imagerie, le langage, etc. Nous nous employons à catapulter cet édifice qu'il nous semble urgent de remettre en question. Dans nos cheminements personnels, tout autant que dans notre travail, nous interrogeons LES féminités et LES masculinités pour montrer que le genre peut se dé/faire. Les constructions du genre et de la sexualité telles qu'elles sont normées résonnent comme des rapports de force et surtout de pouvoir. Nous utilisons la puissance symbolique et imaginaire d'objets et d'actions pour réfléchir aux systèmes qui dominent les corps. La portée transgressive de notre travail se joue dans l'utilisation, souvent à contre-emploi, de ces symboles.

Les figures enfantines de nos dessins et de nos installations ne répondent volontairement pas aux critères de genres «admis», si bien qu'il est parfois difficile de leur attribuer un genre plutôt qu'un autre. Tout dépend du filtre du spectateur, et selon l'élément qu'il prend pour preuve, le genre peut tenir à la coupe de cheveux, aux vêtements ou aux actions. Certaines de nos œuvres figurent pourtant des corps exclusivement féminins. Nous interrogeons à travers eux différentes strates et différents niveaux de lecture. Les ques-

← Elles avaient les mêmes yeux, Série de 7 dessins
Encre de chine et feutres, 24 x 30 cm. 2016
Co-production Centre d'Art Contemporain de Pontmain





tions de genre, de sexualités, de pouvoirs et de dominations forment un ensemble de possibilités qui viennent court-circuiter l'image symbolique de «la fillette». Dans l'installation *Terrains vagues* les figures enfantines jouent avec les codes de genre comme avec un costume. Le masque, la perruque, la fausse poitrine ou le postiche pubien sont autant d'artifices qui rejouent les désirs et les mutations de l'enfance dans un registre *queer* au genre performatif et mouvant.

Nous détournons des éléments de l'enfance et du jeu pour leur apporter des charges sexuelles et affectives. Avec *Mouvement perpétuel*, les deux figures enfantines deviennent à la fois sujets et objets du mécanisme de jeu : une corde à sauter les rassemble par l'entrejambe, d'une braguette à l'autre. Une manivelle sortant de leurs arrière-trains entraîne la rotation de la corde. Les deux fillettes arborent un membre métaphorique troublant la question du pénétrant-pénétré, du dominant-dominé, du plaisir-déplaisir. Le sexe érectile comme jeu apparaît également dans un dessin de l'ensemble *Elles avaient les mêmes yeux*. On y retrouve une fillette au corps dissimulé derrière un rideau, s'amusant de ce qu'elle n'a pas, un bâton de bois dressé entre les jambes. Les questions de genre et les enjeux féministes associés aux sexualités s'incarnent aussi dans l'ensemble de dessins *S'horrifier de l'Orifice*. Il prend sa source dans le roman *Les Guerrillères* de Monique Wittig. Ces dessins mettent en scène des jeunes filles dénudées, désirantes les unes des autres. Pudeur et tabous sont mis à mal, le motif du cercle, du O, du zéro ou de l'anneau vulvaire, récurant dans le roman, se retrouve dans chaque dessin.

Les questions de genre se posent aussi à la racine même de nos processus de création artistique. Si la normativité confère en l'acte de jouer à la poupée un caractère exclusivement féminin, les figures enfantines de notre travail ne s'y conforment pas. Mais est-ce notre cas ? Nous sommes un duo et un couple de femmes et nous «fabriquons» des enfants. Au moment de la réalisation, nous les habillons, nous les coiffons. Nous jouons donc à la poupée. Peut-être s'agit-il du résultat refoulé d'une injonction à la maternité ? Alors, pour mieux en rire, nous les appelons entre nous «nos enfants», justement car nous n'en voulons pas. Cette réappropriation, très ironique bien sûr, n'est pas anodine. Elle est révélatrice du détournement présent partout dans notre démarche. La «poupée» devient alors évocatrice d'une image dysfonctionnelle de l'enfant.



↑ **Mouvement perpétuel** (portrait crédit F.Baglin)
Installation, résine, perruques, porcelaine, textiles, corde, métal, plâtre, dimensions variables. 2015
Co-production Galerie 5 et la Papeterie

↑ **Martyr(e)s**
Installation, éléments de taxidermie, bois, textiles, plâtre, métaux, corde, plumes. Dimensions variables. 2014

← **Qui dort dîne**
Extrait de l'installation, résine, perruques, porcelaine, textiles, corde, métal, plâtre, papier maché, cheveux naturels peinture, dimensions variables. 2016
Co-production la Graineterie

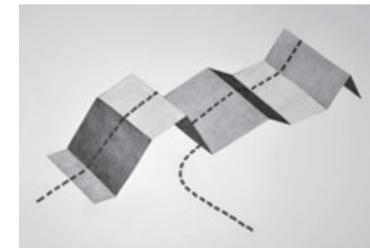
↔
**Propos recueillis
par Julie CRENN**

Laura Bottereau & Marine Fiquet - Théâtre enquis

JULIE VERIN JÉRÉMIE BRUAND

ACTION DRAWINGS

Julie Verin - **Déplié n°3**
Graphite et feutre sur papier
30x40cm. 2016 →



« Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites »

Maurice Merleau-Ponty,
Phénoménologie de la perception, 1945

Les artistes cartographes appartiennent à une tradition importante. Elle plonge ses racines dans la Renaissance avec la carte du « Tendre » et la « Carte du Royaume d'Amour » et se ramifie dans toutes les pratiques artistiques et littéraires. Cet attrait pour le territoire imaginaire n'est donc pas nouveau. Mais il semble trouver deux ressorts importants concomitants durant la seconde moitié du XX^{ème} et en ce début de XXI^{ème} : le jeu formel et l'engagement politique. Entre et avec les deux, une expression poétique se confirme, comme un souci de la réalité associée à la tentative absurde d'inscrire celle-ci dans une grille. *Atlas de Marcel Broodthaers* (1975) est une impression sur papier tirée à part de l'édition de son dernier livre intitulé *La conquête de l'Espace/Atlas à l'usage des artistes et des militaires*. Tous les pays du monde sont réduits à la même échelle : la Suisse et le Lichtenstein sont alors reproduits à la même taille que les USA ou le Brésil. Ce livre tient dans la main, 50,5 x 69,5 millimètres, il est le plus petit atlas du monde. Cette réduction est à la fois un jeu formel et une provocation politique, elle est aussi un retour à la « curiosité » des cabinets anciens pour laquelle la délectation du regard, la magie et la poésie se confondaient harmonieusement.

En 1997, Pierre Malphettes a produit une affiche intitulée *Ventre à terre*. C'est la photographie du ventre d'un homme sur lequel est tatoué une carte du monde. Deux photographies côte-à-côte montraient le monde tendu sur un ventre gonflé et le monde recroquevillé sur un ventre comprimé. Outre la déformation du corps et de la « représentation » du planisphère, la particularité vient des circonstances dans lesquelles la photographie a été prise : les deux clichés semblent avoir été réalisés très simplement, au détour d'une conversation... l'homme remonte son tee-shirt et son pull d'une main alors que de l'autre il baisse légèrement sa ceinture laissant apparaître son caleçon. L'effet est conjointement celui de la révélation d'une intimité et en même temps l'exhibition d'une pousse. Initialement, c'est peut-être aussi un certain goût pour l'enfance, une enfance née avant l'époque digitale, cette génération appelée X par les sociologues Strauss et Howe, qui a découvert les cartes par leurs reproductions dans les dictionnaires et les encyclopédies. C'est aussi cette génération qui, à 25 ou 30 ans et l'apparition des nouveaux médias ainsi que les nouvelles techniques de manage-

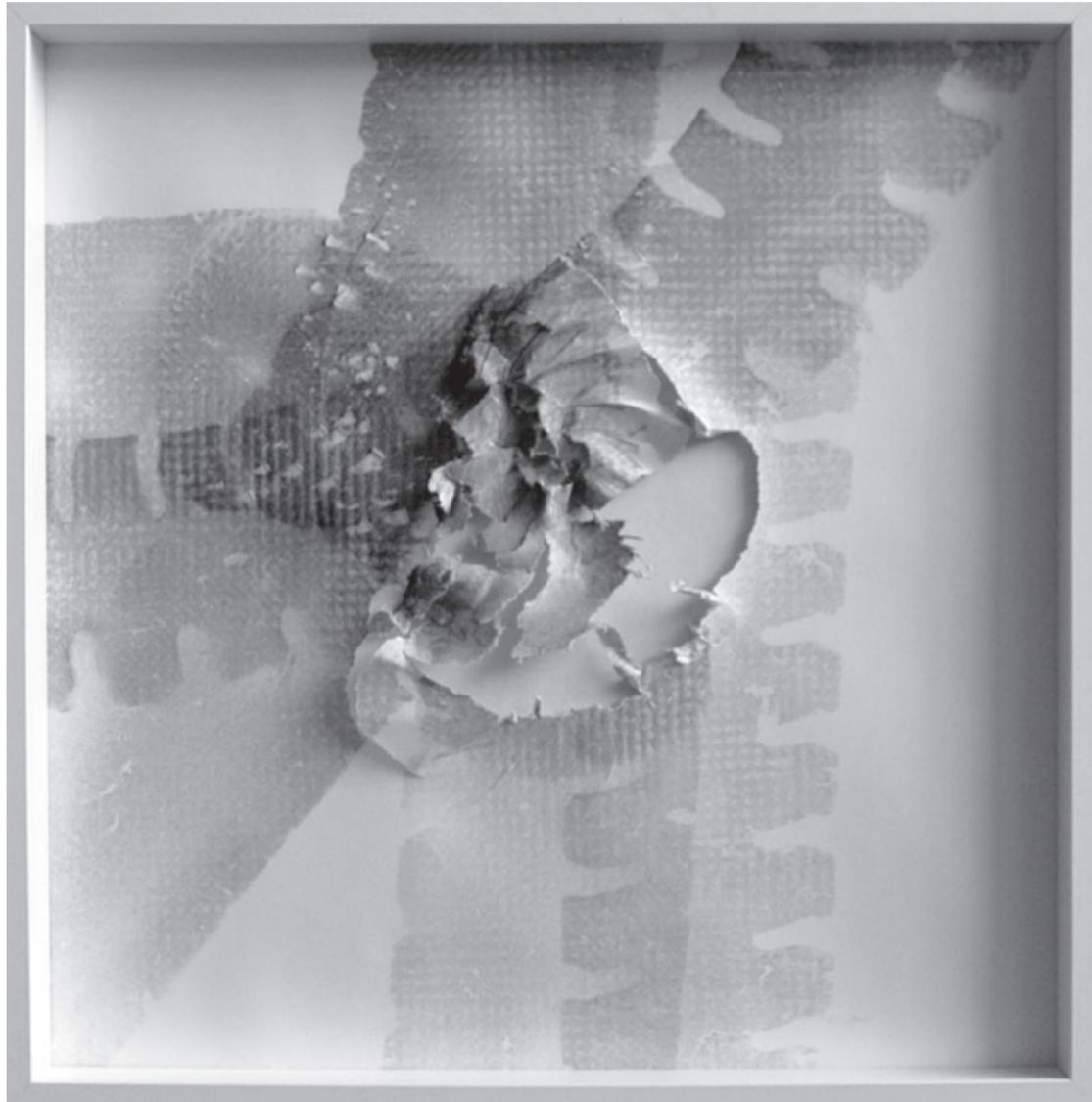
ment, a vu naître les cartes mentales, les diagrammes et les organigrammes dynamiques. Le monde artistique s'est alors intéressé à cette forme imaginaire, idéalisée et fortement politique de la réalité.

Julie Verin et Jérémie Bruand appartiennent solidement à cette tradition parce qu'elle n'est pas une expérience artistique parmi d'autres, elle est leur aventure intellectuelle et physique au quotidien depuis plusieurs années. Artistes voyageurs, arpenteurs, mètres, géographes, dessinateurs, ils traduisent très précisément leurs déplacements mentaux et physiques comme les géomètres d'un territoire à la fois singulier et universel. Plus techniques et plus ingénieurs que Stanley Brouwn, ils aiment réaliser des dessins, des collages, des impressions où se mélange une certaine abstraction géométrique d'une froideur formelle et mécanique. Mais comme dans l'ouvrage de George Perec, *Espèces d'espaces* (1974), cette froideur mécanique gagne en chaleur et vie à mesure que l'on s'immerge dans l'œuvre. L'aléatoire et l'ordre s'unissent magiquement dans une émotion qui n'est pas sans rappeler les cadavres-exquis surréalistes. Une sorte de poésie du moment s'en dégage... l'insolence d'une main très bien dressée. Loin d'être une écriture ou des dessins « automatiques », ils conservent pourtant quelque chose de l'indolence joyeuse, et témoignent d'un graphisme un peu nostalgique, voire mélancolique : « points, lignes, plans ».

Grains, lignes, plans

Les œuvres sur papiers abrasifs de Jérémie Bruand appartiennent au genre du « ready made » et du « ready made aidé ». Le monde industriel est une source à la fois de techniques et de matériaux dans lequel Jérémie Bruand aime puiser les supports de sa pratique. Le papier abrasif qu'il récupère provient d'entreprises qui travaillent le bois pour fabriquer des meubles.

De longs rubans abrasifs portent les marques des différentes essences de bois qu'ils ont poncées. Ces essences déposent sur le grain couleur anthracite des lignes qui vont du brun au beige clair. Lignes de frottement, lignes de résidus, mais aussi lignes d'horizon et de frontière, cette abstraction géométrique issue directement du monde ouvrier témoigne d'un esprit Constructiviste. Les meubles de Rodtchenko et ses « Konstruktion » sont là, présents en filigrane.



Jérémie Bruand - **Accident**
poussière sur papier déchiré, 50 x 50 cm. 2014



Julie Verin / Jérémie Bruand
6 589 km Resonant distances #0
édition tirée à 100 exemplaires,
22 jours, 22 dessins, 22 textes,
22 photographies, 104 pages. 2016



Julie Verin - **Charbons**
fusain effrité, 40x50 cm chaque caisson. 2016



Ces bandes abrasives sont découpées en larges rectangles ou bien en triangles grâce auxquels il recompose des polygones. Lors d'une exposition en Australie (Sydney, 2016) le public remarquait que ces assemblages de polygones pouvaient s'apparenter à l'obturateur d'un appareil photo argentique. Le rideau mécanique est resté entre-ouvert : l'image peut se fixer sur le négatif... C'est un travail dont on ne remarque pas assez la dimension dialectique.

Points, signes, plans

Les dessins en grands formats de Julie Verin sont composés de points et de traits, de hachures nerveuses et régulières, de mots et de petites architectures dessinées. Ces compositions produisent à la fois une carte utopique, mentale et une sorte d'explosion dynamique d'éléments architecturaux. *Fire Atlas* ressemble en effet à une série de petites inflammations, dessinées en noir à la mine de plomb, dont on sent l'esprit mescaliniens d'Henri Michaux. « *Lancées vivement en saccades, dans et en travers de la page, les phrases interrompues, aux syllabes volantes, effilochées, tirillées, fonçaient, tombaient, mouraient, leurs loques revivaient, repartaient, filaient, éclataient à nouveau. Leurs lettres s'achevaient en fumées ou disparaissaient en zigzags.* » Une pratique du dessin dynamique, énergique, sans cesse en mouvement définit l'œuvre de Julie Verin. Mais ce sont aussi un ensemble de signes, de fragments. Son travail de diplôme au Beaux-Arts était clairement sémiologique : la question du fragment y était traité comme « vitesse », « oubli », « accident », précisément les formes génétiques de mondes nouveaux et d'identités nouvelles. C'est une expérience du regard qui se disperse, compose et recompose sur des restes (« brisures ») qu'un imaginaire audacieux s'oblige à reprendre et harmoniser.

Pneus, lignes, plans

Le plan de la feuille n'est pas non plus exempt d'interventions plus dures, plus concrètes. Jérémie Bruand étale des feuilles de papier blanc sur le sol et travaille quelques heures avec un véhicule industriel, un chariot élévateur. Il roule et manœuvre sur ces feuilles et trace dessus les empreintes des roues. Elles se déchirent et se fissent. Il les ramasse et les encadre directement, sans retouche. Le motif devient déchirures, perforations, plis et marques de gomme pneumatique. C'est le toucher qui entre en relation avec le regard ; l'espace n'est plus seulement d'une représentation imaginaire, elle devient témoignage et archive d'un mouvement, d'un déplacement réalisé. C'est alors le travail réel qui refait son entrée ici.

Points, lignes, plein

Julie Verin a réalisé une série de dessins sous cadre. Elle a placé une feuille de papier dans une boîte vitrée contenant des morceaux de charbon (fusain pilé). En remuant la boîte, elle contraint le charbon à tracer sur la feuille des signes hasardeux, des stries. Certaines parties de la feuille sont plus marquées que d'autres. Mais une forme de dégradé s'est opérée entre l'amas de charbon et la surface de la feuille. Une sensation de pluie noire, de pluie de cendres apparaît. La vitre et le vide entre elle et la feuille crée une distance énigmatique, inquiétante. Cette œuvre exprime une profonde mélancolie ; les objets évoquent à la fois des urnes funéraires et des ex voto comme dans certaines œuvres de l'artiste Chen Zhen. Le mouvement s'est arrêté dans cette boîte – vitrine. Une sorte d'explosion a eu lieu et il n'en reste que des cendres et des empreintes floues sur le papier. Posées au sol, les quatre boîtes sont alignées et l'on doit s'incliner, se pencher vers elles. La posture invite au recueillement et à la méditation.

Les lignes à venir

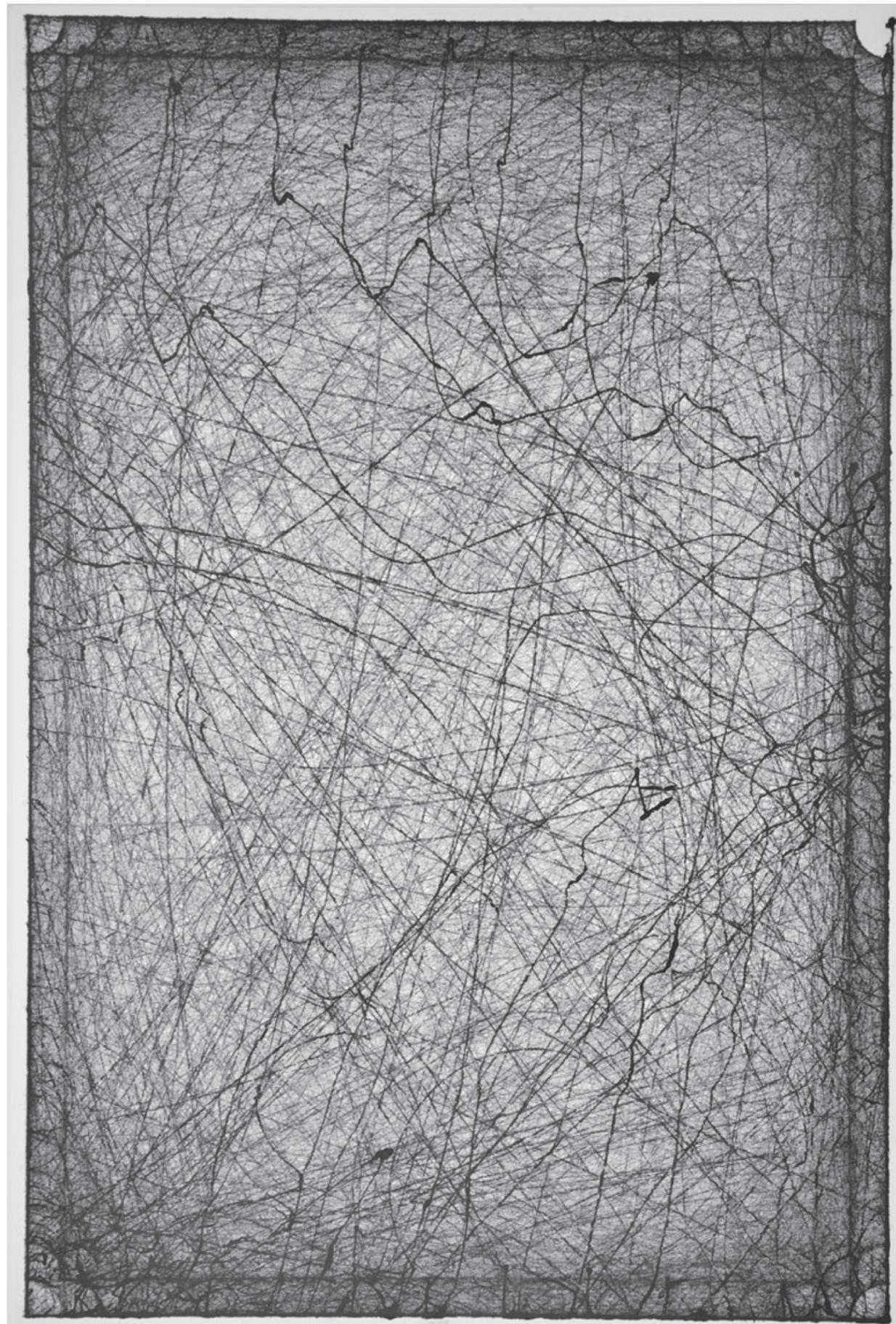
C'est le titre du premier texte de l'édition réalisée par Jérémie Bruand et Julie Verin en 2017. Pendant 22 jours, les deux artistes sont partis pour un trajet en camion de 6589 km depuis leur atelier jusqu'en Norvège. Chaque jour a été l'occasion d'expérimenter un protocole : un dessin à l'aide de billes encrées sur une feuille renouvelée 22 fois (une bille le premier jour, vingt-deux billes le dernier), un texte, un objet trouvé et une photographie. L'ensemble donne l'impression assez forte d'une mécanique à laquelle s'est associée la dose quotidienne de hasard nécessaire pour parler d'une aventure. Objets trouvés, rencontres insolites, paysages et matériaux à la fois hostiles et poétiques, rien n'a manqué. Les deux artistes ont vraiment trouvé une complémentarité enrichissante. Les anecdotes côtoient les descriptions presque muséales et les photographies introduisent une vie que les dessins tracés par le mouvement des billes ne font qu'évoquer mystérieusement. Cette fois ce sont les cartels et les légendes cartographiques qui fusionnent dans une mise en page dont la rigueur rappelle les récits très sérieux que les enfants produisent à propos de leurs dessins.

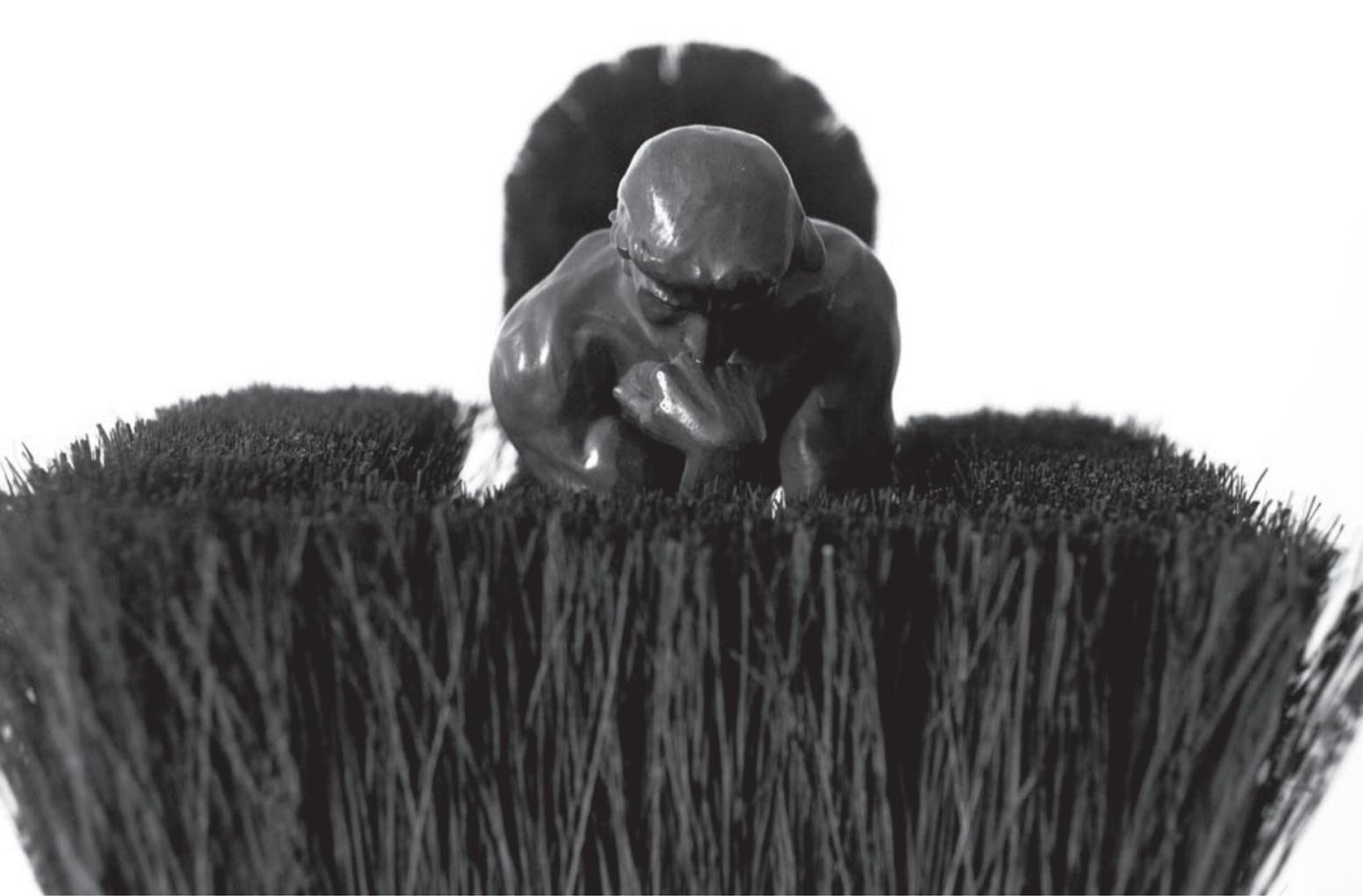
Le jour 16, à la différence des autres, durant lesquels ce sont plusieurs centaines de kilomètres qui étaient parcourus, ce jour 16, à Berlin le véhicule n'a fait que 150 mètres – histoire de trouver une vraie place pour se garer. Les 16 billes n'ont tracé que quelques traits sommaires : le dessin montre cette fois une vraie cartographie, de celles que l'on appelle « muette » c'est-à-dire sans légende, sans ville, sans relief.

2017 est une année où les cartes, les plans, les lignes et les trajectoires vont encore se mêler pour produire cette esthétique du mouvement et du récit visuel. L'Australie est en ligne de mire. Entre la ville la plus au nord, Darwin et Adelaïde à la pointe sud, ce sont plusieurs milliers de kilomètres d'asphalte et de poussière qui attendent les deux artistes. C'est une route mythique là-bas ; un peu leur route One ou 66. Elle suit le tracé de la première ligne de télégraphe. Déserts et montages, trains – routiers et vents de poussières, routes isolées au milieu de nulle part et stations relais suréquipées définiront l'environnement pour un nouveau protocole et un nouveau récit. « *Parce qu'il s'agissait de faire autre chose pour en revenir au même, ce n'était pas pareil* » écrivait Julie Verin le jour 1 (30 juillet 2016) en partant de l'atelier : une histoire d'impressions, subtiles et vaines comme tout voyage mythologique, mais avec la certitude irrévocable d'être parvenu à conjuguer l'impatience de l'inédit et la durée de l'obstination.

→←

par Jérôme DIACRE





← Rémi Boinot «Locus Solus»
brosses, bois, copie du Penseur de Rodin
brushes, wood, Thinker's Rodin copy. 2016

AQUARIUM À CHAUSSURES ROUGES

Nous avons quitté la tonnelle
le canapé mou
et tous ces gens qui ne parlaient que d'eux-mêmes
et nous sommes rentrés baiser dans l'escalier

La nuit était douce
les chats bondissaient sur les voitures
les femmes s'enfilaient des poissons volants
les enfants s'endormaient devant leurs écrans
et les hommes buvaient leurs désillusions

La bourse montait
la bourse baissait
la bourse remontait
et nous baisait tous

J'ai commencé à l'entreprendre
assis sur la dernière marche
ses lèvres avaient un goût de menthe et de rhum
elle m'a prodigué un soin spécial
et nous avons joué ainsi un bon moment
avant d'entrer dans son appartement

J'ai pissé

Quand je suis revenu elle se caressait sur le sofa
nue dans ses chaussures rouges

Le signal donné
j'ai plongé dans son aquarium
et ma langue anguille a fait cent fois le tour du propriétaire

Puis on a bu fumé
fumé bu
et j'ai gobé un cachet
rideau

Le lendemain nous avons rejoint les gens qui ne parlaient que d'eux-mêmes

Les chats se cachaient sous les voitures
les femmes s'en allaient acheter des poissons volants
les enfants jouaient devant leurs écrans
et les hommes buvaient leurs illusions

La bourse montait
la bourse baissait
la bourse remontait
et nous baisait tous

Elle m'a regardé et elle a dit
saloperie
ce que t'es triste

J'ai dit oui
et je suis rentré
tenter de battre mon score à Tetris

→✕←

Bertrand Labarre
Le Terrier du Bembex – 2017

Recueil disponible sur bod.fr et toutes les librairies monstrueuses et virtuelles.



Soufiane ABABRI et Abdellah TAÏA

Une conversation

En janvier 2017, paraissait le livre *Celui qui est digne d'être aimé* d'Abdellah Taïa, aux éditions du Seuil ; tandis qu'en février s'ouvrait l'exposition *Oh please! don't be angry! it's based on emotional facts* de Soufiane Ababri à Eternal Gallery (Tours) pendant le festival Désir... Désirs. Cette double actualité est l'occasion pour les deux artistes de dire leur homosexualité d'une manière politique, et de parler d'une érotique du Maroc.

ABDELLAH. Alors que j'ai déjà publié plusieurs livres, j'ai toujours du mal à me considérer très sérieusement comme un écrivain. Cela me paraît encore loin de moi. C'est un statut social qui semble encore très loin de moi. C'est étrange. C'est très paradoxal. Et toi, comment tu fais avec ton statut d'artiste ?

SOUFIANE. C'est un statut assez lourd qui demande des justifications ou des explications en permanence. Ce n'est pas comme le fait d'écrire, il me semble. C'est un statut qui éloigne et je n'ai pas envie d'être loin, moi. Cela dit, je crois que c'était nécessaire à un certain moment, de s'éloigner pour mieux canaliser ce sentiment que j'ai depuis toujours d'être étrange, étranger... Un sentiment que j'ai en moi depuis mon enfance au Maroc, même au sein de ma propre famille... Tu penses qu'il y a là pour toi et pour moi, qui avons beaucoup de choses en commun, une idée du syndrome de l'imposteur ancré en nous ?

ABDELLAH. Pour moi, je crois que c'est lié à la pauvreté. Un pauvre (comme moi, de la ville de Salé) qui devient écrivain, c'est impossible. Non ? Même si j'ai résisté, même si je me suis battu, même si je n'ai pas laissé les autres (au Maroc comme en France) faire de moi une victime, une victime et

rien d'autre, malgré tout je sens que cet écrivain que je suis ce n'est pas moi. Écrire c'est intellectuel. Et je suis si peu intellectuel. Je ne comprends que les images. Avec les mots, j'ai encore énormément de problèmes. Je ne comprends pas tout. J'écris et je ne suis pas écrivain. C'est cela ce que je ressens dans mon cœur. J'arrêterai d'écrire un jour, c'est sûr et cela ne manquera pas, je crois... J'ai 43 ans... Toi, tu es plus jeune que moi... Ne sois pas trop désespéré, comme moi. Ou alors, sois désespéré mais avec force, avec détermination...

SOUFIANE. Cette idée de transformer le traumatisme en force est assez belle. Être désespéré et faire des formes ou des livres est l'idée même de résistance. Laisser des traces. Toi Abdellah tes traces te survivront ! Dis-moi ? Tu n'arrives pas à trouver dans l'Histoire l'appui nécessaire pour trouver cette place qui t'est légitime ? Je pense à Marguerite Duras, à Reynaldo Arenas, à Jean Genet à David Wojnarowicz, à ces gens que j'aime et qui sont comme nous et qui m'aident, moi, à croire en quelque chose, à la possibilité de faire des choses... J'aime cette idée de montrer sa fragilité comme arme, sa faiblesse sans rougir, ou plutôt rougir et trouver ça beau sur le visage endurci d'un homme.



ABDELLAH. Marguerite Duras, oui. Elle m’aide, parfois. Surtout depuis que j’ai découvert ses «chansons» avec Jeanne Moreau. Je me sens proche d’elle comme être humain, pas comme écrivain. Elle avait en permanence quelque chose de concret. Elle écrit concret. Elle parle concret. Sec. Dur. Je suis très comme ça, moi aussi, même si je donne aux autres une autre image de moi. Je parais faible. Je le suis. Et je le suis pas du tout. Je crois qu’il n’y a pas que les artistes qui sont et qui vivent dans cette contradiction… Mais dis-moi : petit, tu rêvais à quoi, de quoi ?

SOUFIANE. Duras pour moi est tragique. Elle pleure et c’est beau. Elle haït et c’est beau. Elle est claire dans sa violence… Ta question me bloque, me refroidit, comme si je n’avais jamais eu d’enfance, ou plutôt une enfance floue. Je n’ai jamais eu de rêve de situation, j’étais incapable, par exemple, de répondre à ces voix qui demandaient ce que je voulais devenir. J’ai répondu un jour à ma mère : «Pas comme mon père». J’ai haï l’école par exemple. J’ai adoré m’enfuir. Je n’ai pas eu de rêves. Adolescent j’ai commencé à rêver beaucoup, trop. J’ai rêvé de partir, de fuir. J’ai changé de lycée plusieurs fois. Je vivais avec une angoisse, avec la peur de cette place que commençaient les autres à m’assigner… J’ai l’impression de connaître ton enfance, Abdellah, par tes livres, par le Maroc et, quand j’étais un peu plus jeune, tes livres m’ont fait rêver. Je me voyais de l’autre côté du fleuve Bouregrag, à Rabat où j’ai passé quelques années. Au quartier les Orangers où je trainais pas mal et que je trouve très érotique par son côté désert les fins de semaines. Je regardais les villas de l’extérieur. Est-ce que toi ton enfance était concrète et présente comme je l’imagine ou bien est-ce qu’elle est insondable ? Est-ce pour cela qu’elle hante tous tes livres ?

ABDELLAH. Il y a évidemment un traumatisme dans mon enfance. Mais il y avait aussi des moments miraculeux, de joie, de légèreté. Tout d’un coup, plus rien n’existait si ce n’est prendre du plaisir, enfreindre la loi, voler des oranges, baiser avec les hommes plus âgés, courir jusqu’à mourir, ressusciter et aller sur les territoires des ennemis. C’est franchement très concret encore en moi, mon enfance. Il m’a fallu un temps fou pour la regarder comme elle était, comme elle est, dans sa plénitude et son tragique. Ne pas la falsifier. Ma tante Massouda, qui était prostituée, a marqué mon esprit. Je la touchais, je l’aidais à fumer en cachette et je voulais fuir avec elle, voir ses anciens amants, ses clients devenus pères de famille. Elle ne s’est jamais mariée. Comme elle, je ne me marierai pas. Massaouda est l’exemple de la liberté pour moi. L’exemple et le corps à suivre, à imiter. Elle n’était ni honnête ni juste ni moraliste. Elle était en dehors de toutes les règles tout en étant de cette terre, très terre, très Maroc, beau dans ses transgressions quotidiennes, populaires, pauvres. Elle est morte il y a longtemps, cette femme merveilleuse. Mon dernier roman, «Celui qui est digne d’être aimé» (Ed. du Seuil) lui est dédié… Tu vois… Je n’invente rien dans mes livres. Je ne fais que reprendre au présent le film du passé, les lignes, l’obscurité, les larmes, les cris, le bordel, la fragilité, les chutes et ce désir sûr : être encore plus criminel que les autres. Je suis homosexuel. Tu es homosexuel, Soufiane. Et cette sensibilité nous lie, nous liera toujours. Elle ne suffit pas bien sûr à nous définir en entier. Elle ne dit pas tout de notre peau et de nos mémoires. Mais il est très important pour moi, comme pour toi, de dire cette homosexualité. La dire d’une manière politique. Loin des clichés, loin de ce qu’ils nous imposent, là-bas comme ici… Tu es avec moi, Soufiane ?

SOUFIANE. Je suis avec toi, Abdellah. Quand tu dis «Je n’oublierai jamais», ça me parle vraiment. Ne pas oublier signifie pour moi aussi que je ne pardonnerai pas, je ne me fonderai pas dans la masse, je ne demande pas à être accepté. Je le refuse. Je veux garder en moi cette façon belle de voir le monde et qu’ils essayent de salir. Ça m’a fait très plaisir quand tu es passé voir mon exposition à Tours, cette ville qui m’est devenue à présent un peu plus familière. Nous étions devant Eternal Gallery où j’exposais mes dessins et ce coin est devenu *Derb*, le coin dans le quartier où on attends dehors et on discute, on se raconte des confidences. J’ai bien aimé échanger ces confidences avec toi. Ta confiance en nous, entre nous, comme dans ce café à côté de la Gare de l’Est où l’on s’est retrouvés il y a trois mois. Pour moi, travailler sur cette exposition était très important. J’ai beaucoup aimé travailler avec Éric Foucault. J’ai aimé le voir ému. J’avais l’impression que la boucle était bouclée : ces dessins fragiles, «passifs», qui racontent mon homosexualité et qui la crient, rendaient les gens également fragiles, ils rougissaient comme les garçons que j’aime dessiner, comme dans ces rencontres rares, comme des scènes de films dessinées, comme ces hommes à Barbès que je photographie en cachette et qui sont, tous, tous, en moi. Ces dessins, c’est devenu mon monde.

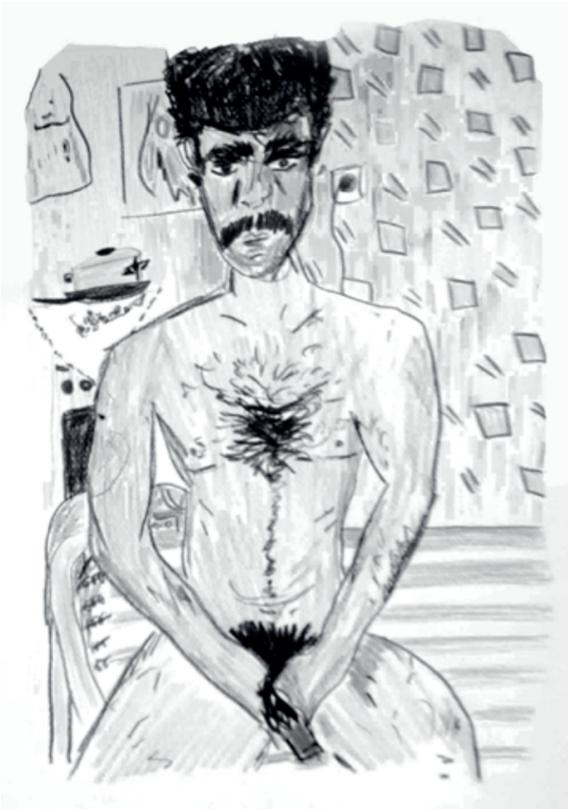
ABDELLAH. Tes dessins m’ont parlé, m’ont bouleversé. Immédiatement. Je me retrouve totalement dedans. C’est comme si tu m’avais dessiné moi aussi. C’est comme si j’étais ton frère et ton ami et le garçon du coin de rue avec qui tu fais des choses. Tout cela à la fois. Je vois ton geste artistique, ta liberté, ton art, ton émancipation. Et je vois plus que cela. Je vois le monde, ton monde qui est aussi mon monde. Je ne veux pas te déposséder de ton art, Soufiane. Ce que je veux dire : ce n’est pas mon art à moi qui m’aide, c’est l’art des autres qui m’aide à aller plus loin, trop loin. Et tes dessins permettent cela, quelque chose qui relève du vol. C’est tellement libre, tellement précis. Et c’est aussi tellement affirmé dans le geste, dans le cadrage. C’est simple et très fort. C’est modeste et très riche. C’est toi. Tout toi en 2016. Et moi, nous, avec toi. J’ai été ému moi aussi. Très. Très… Je te remercie d’avoir osé franchir ce pas. Ces dessins qui dépassent de partout. Cette liberté est jouissive, dense, contagieuse. Cette liberté est pour toi. Et pour tous les autres. Pour le feu en nous qui veut encore et encore sortir… Le feu…

SOUFIANE. Ces dessins m’ont envahi, ils ont changé ma manière de voir les gens. Ma volonté en ce moment est de rencontrer plus de gens et de les raconter. Les porter et les raconter. Je pense au personnage d’Emmanuel dans ton nouveau roman, *Celui qui est digne d’être aimé*, à la scène sexuelle entre lui et le héros Ahmed dans le cimetière de Salé, je pense à ce qu’elle représente, la transgression des corps et des âges et des morts. Je pense aussi au bouleversement des règles : ces corps masculins dans le sexe subversif posent aujourd’hui encore un problème moral dans leur union et dans leur nudité. Ces scènes de ton roman, j’aimerais les voir plus, les vivre plus pour les dessiner et ainsi raconter des histoires, des histoires, des histoires. Moi aussi, je mets les deux pieds dans le réel. Je dessine le monde dans un lit et cela m’autorise à le montrer sans censure, exhiber nos vies pour que l’art parle à ceux qui se sentent à l’extérieur. Avant la fin de l’exposition à Tours, le Centre LGBT Touraine a fait une visite avec des demandeurs d’asile africains et Éric m’a raconté leur émotion et leur compréhension de mes dessins, de mon but. J’étais tellement touché tellement, bouleversé pas ça. Par la visite de ces frères. Oui, je suis avec toi, Abdellah, et j’aimerais qu’il y

ait d’autres frères et soeurs bientôt avec nous.

ABDELLAH. Ce n’est que le début entre nous, toi et moi. J’en suis sûr. On fera d’autres choses. Des films. Réaliser, par exemple, cette performance dont on a parlée à Tours. Moi en train de pisser et de parler de mon enfance. De notre enfance nue. Moi pieds nus sans aucune place hier. Aujourd’hui dans une volonté de résister par les moyens que j’invente moi, pas ceux des autres. Pisser et sortir de l’ignorance des autres sur nous. Sortir de la peur. De toutes les peurs… On le fera, Soufiane… ? Tu as promis…

SOUFIANE. Nous le ferons, Abdellah, pour toi pour moi et pour le Maroc. Pour ces Maroc qui se succèdent, se cachent et se détestent. Nous pisserons, Abdellah, comme d’autres



Soufiane Ababri, sans titre, série Bed Works

avant nous et j’espère d’autres après nous. Nous pisserons avec Léon Gontran Damas et les autres où qu’ils soient : « *Nous les gueux/ nous les rien/ nous les peu/ nous les chiens/ nous les maigres/nous les Nègres/ Qu’attendons-nous/ Qu’attendons-nous pour faire les fous/ pisser un coup/ tout à l’envi/ contre la vie/ stupide et bête/ qui nous est faite ?* ».

Soufiane Ababri, sans titre, série Bed Works

Ground control to Major TOM DE PEKIN

Tom de Pekin, je te connais comme tout le monde, ou presque. Tu es l'artiste qui a réalisé le dessin de l'affiche du film de Guiraudie, *L'inconnu du lac*, dont les mairies de Versailles et de Saint-Cloud ont demandé le retrait à l'entreprise d'affichage public Decaux. Une fois de plus, c'est par un biais idiot, incompréhensible au XXI^{ème} siècle, que ton talent de dessinateur arrive sous les projecteurs des médias. Longtemps, Tu as travaillé discrètement et délicatement autour des questions politiques de la représentation des corps. Je le sais. Tu es aussi un habitué des workshops avec des étudiants, et, dans ce contexte si particulier, tu as toujours su combiner l'élégance, l'insolence, l'affirmation politique et la liberté d'expression.

Et justement, je t'ai rencontré pour la première fois lors d'un workshop à l'Ecole des Beaux-Arts de Tours ; tu étais invité par Denis Jourdin et Fred Morin qui enseignait et enseigne respectivement l'histoire de l'art et la photographie. L'intervention avait pour but de produire un grand nombre d'affiches pour couvrir les murs d'un porche près de l'Ecole comme s'il s'agissait d'un affichage sauvage. Pendant plusieurs semaines, les passants pouvaient regarder les affiches où se mêlaient de manière anarchique des slogans, des signes, des images.

Tu m'as écrit : « depuis les années 2000, je me définis comme un artiste militant, explorant différents domaines comme le graphisme, le dessin, l'illustration... » J'en ai vite pris toute la mesure lors de nos échanges. Et puis : « pour élargir mon espace créatif, afin de ne pas me laisser engoutir par la solitude du dessinateur de fond, j'ai participé à l'élaboration d'actions performatives et à la réalisation de films. Je me suis toujours intéressé à la relation texte/ image, à la réappropriation des images et aux détournements des codes visuels qui conditionnent notre vie sociale. » Je connais moins bien tes performances mais lorsque j'ai découvert le photogramme de l'une d'entre elles qui appartient au projet « Haldernablou », je t'ai proposé de le présenter en couverture de la revue. Elle m'a plu immédiatement. Alfred Jarry... je connais bien, j'aime beaucoup et pour notre revue, c'est parfait...

Mais j'avais surtout retenu pour les pages qui sont présentées ici quelques dessins de la série « Poussinade ». Tu m'as expliqué que le titre est issu de la contraction du nom de Nicolas Poussin (1594-1664) avec le terme de « promenade ». Et puis tu m'as raconté que lors de ses fréquentes visites du Louvre, les soirs d'ouvertures nocturnes, tu dessines beaucoup au gré de tes déambulations ; tu t'arrêtes, t'assieds sur une banquette et dessines des paysages que t'inspirent les œuvres des peintres du XVII^{ème}. Tu observes quoi, alors ?

« Il me plaît de penser qu'une œuvre picturale est réussie si elle a la générosité de me proposer un endroit, un coin précieux où je peux imaginer faire des rencontres sexuelles, derrière un rocher, dans un pré, au bord d'un lac, au creux d'une forêt... Dans ces dessins, je donne à voir une vie nocturne, fantasmée, mystérieuse et sexualisée des œuvres. »

Ainsi, tu combines ces paysages à des vues et des scènes que

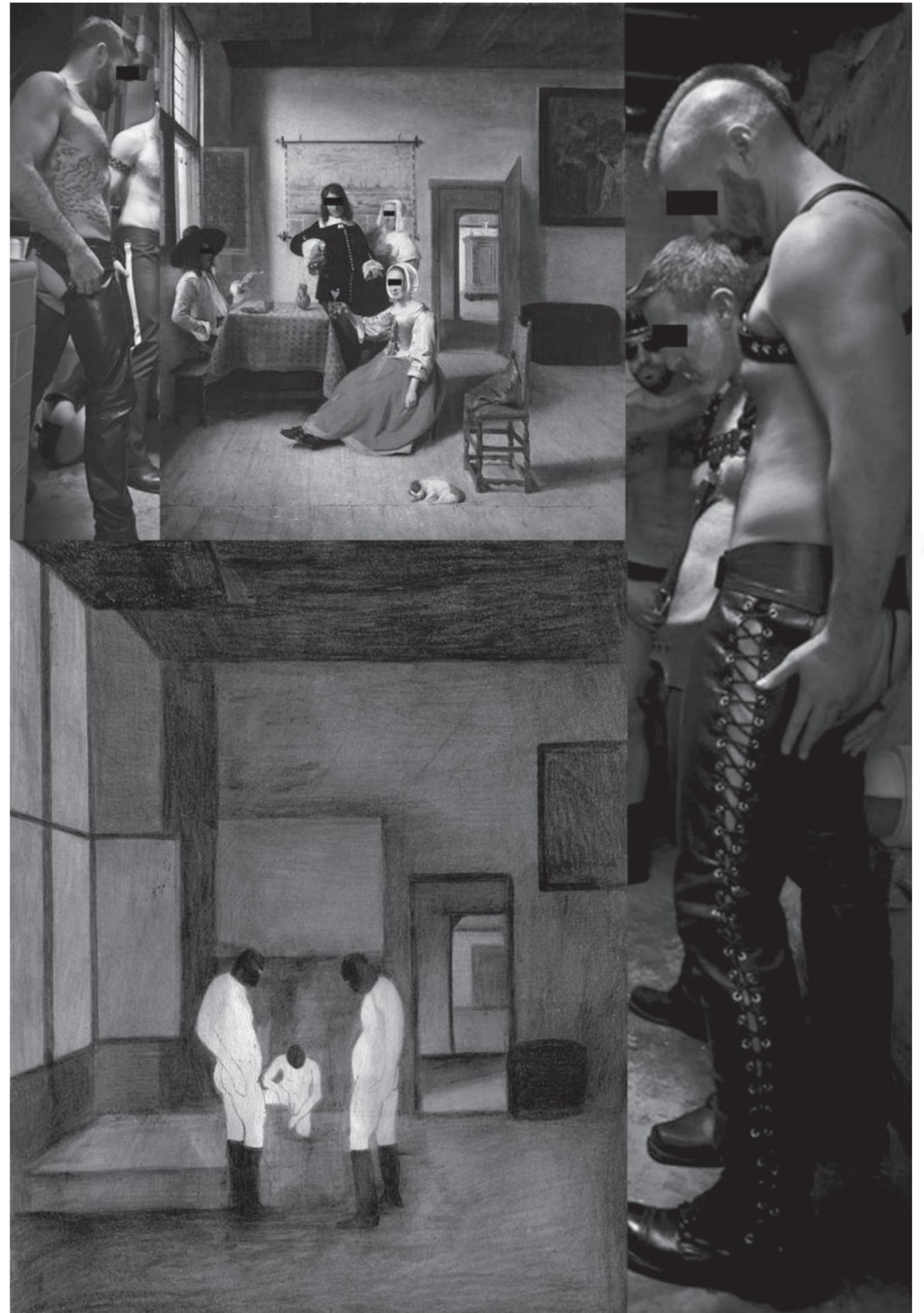
tu trouves sur le web ; tu associes donc à la fois la sensibilité classique des œuvres avec des images plus standardisées, provenant des réseaux sociaux ou des archives du web. Plutôt que la mélancolie ou la nostalgie, c'est donc bien un humour et une vraie contemporanéité qui en ressortent. J'ai aimé cette tension entre un passé idéalisé et un présent plus complexe et brut. Or cette tension n'a-t-elle pas toujours existé dans tes œuvres ? Tu es adepte de cette esthétique – Révolution Culturelle – maoïste à laquelle tu joins des jeux de mots et des détournements. Un monde ludique, politique et même enfantin surgit. Mais cette légèreté apparente de tes dessins et de tes montages est davantage le signe d'une gravité que tu ne montres pas, par discrétion ou par modestie, ce qui revient au même. Tu es un artiste militant. Qui plus est, de longue date ; et tu connais les souffrances et les injustices de ceux qui doivent se battre sans cesse. Tu as travaillé, entre autres, pour *Le Monde*, *Les Lettres Françaises*, *Têtu*, *Nova*, mais aussi pour les UEEH (Universités d'Été Euroméditerranéennes des Homosexualités), Amnesty International, Existans et l'INPES (Institut national de prévention et d'éducation pour la santé)... Autrement dit, tu as une conscience aigüe de ce que représente une lutte contre les injustices, pour l'égalité des droits et pour la reconnaissance des minorités. Je voulais te dire que c'est cette gravité qui m'a touchée.

Elle m'a touché parce que tu ne m'as pas parlé de cet activisme. Tu m'as parlé de tes rêves... ceux des tous premiers temps des Wandervogel (oiseaux migrateurs, en allemand) de la fin du XIX^{ème} siècle où la liberté régnait dans ces groupes de jeunes rassemblés sans ordre ni maître pour des excursions loin des adultes. Cette utopie te tient à cœur ; tu en parles avec une très grande érudition et ce sentiment d'évidence que s'est joué, à ce moment-là, dans ces groupes d'adolescents, une liberté que les Etats ne pouvaient supporter et que les forces réactionnaires ont détournée très vite. C'était des pratiques de naturisme, de vie collective, de sport, d'étude de la nature, de visites des lieux patrimoniaux et d'ivresse... Alors j'ai lu que dans *Approche, drogue et ivresse*, Ernst Jünger parle de son adolescence dans ces groupes Wandervogel. Il s'agissait de renouer avec la sagesse antique grecque contre la société obsolète, endormie et médiévale de la fin du XIX^{ème}. Mais, malheureusement, la Première Guerre mondiale a mis fin à ces aspirations. C'est sans doute de cette histoire que provient ton plaisir à détourner tous les signes de puissance étatique et de jouer avec les codes propagandistes des martyrs et des puissants.

Alors tes dessins inspirés par Poussin – encore un « vogel » – je l'ai bien compris, ils ne peuvent pas rester figés dans ces immenses cages à chefs-d'œuvre que sont les salles du Louvre... Tu les fais sortir prendre l'air, comme en promenade, dans le monde d'aujourd'hui et dans les rêves qu'ont nourris, il y a quelques temps, des adolescents qui te ressemblent peut-être.



J.D.



XVII



—
—



I

VII



—
—

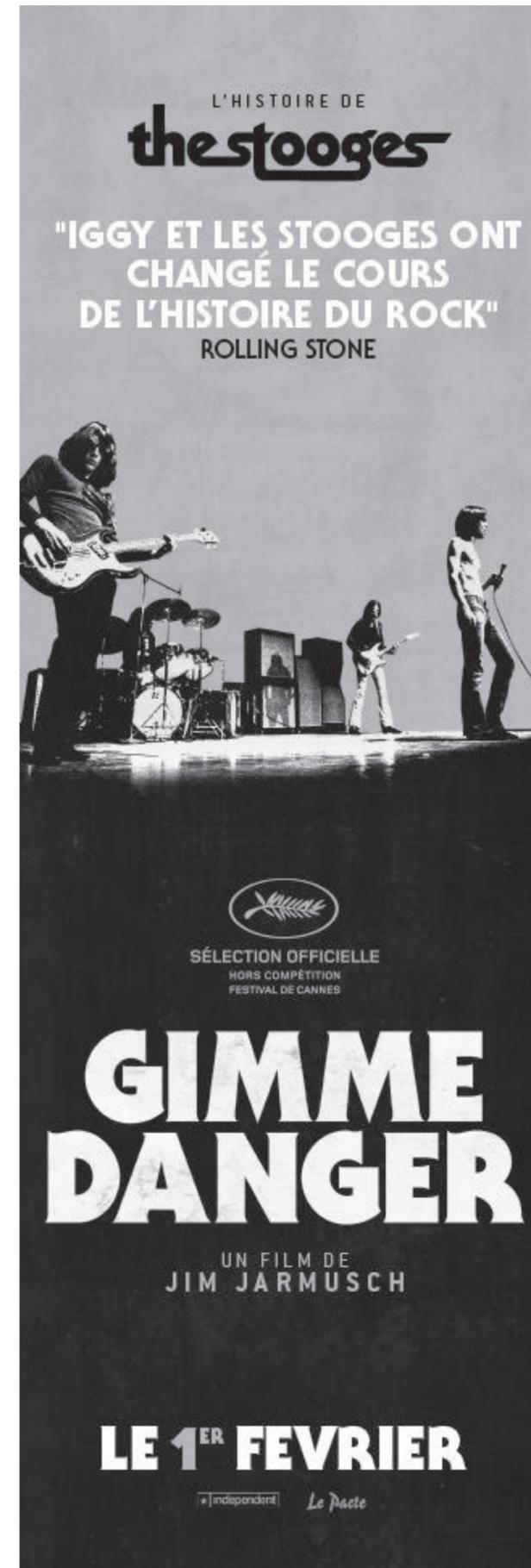


XXI

XIII



- XIV poussinade : la buveuse, pieter de hooch, 1658.
- XVII poussinade : le buisson, jacob van ruisdael, 1649.
- VII poussinade : paysage au soleil couchant, claude gellée, 1632.
- I poussinade : diogène jetant son écuelle, nicolas poussin, 1648.
- XXI poussinade : paysage avec trois bergers, gaspard dughet dit gaspard poussin, 1670.
- XIII poussinade : les pantoufles, samuel van hoogstraten, 1658.



HEART OF DARKNESS

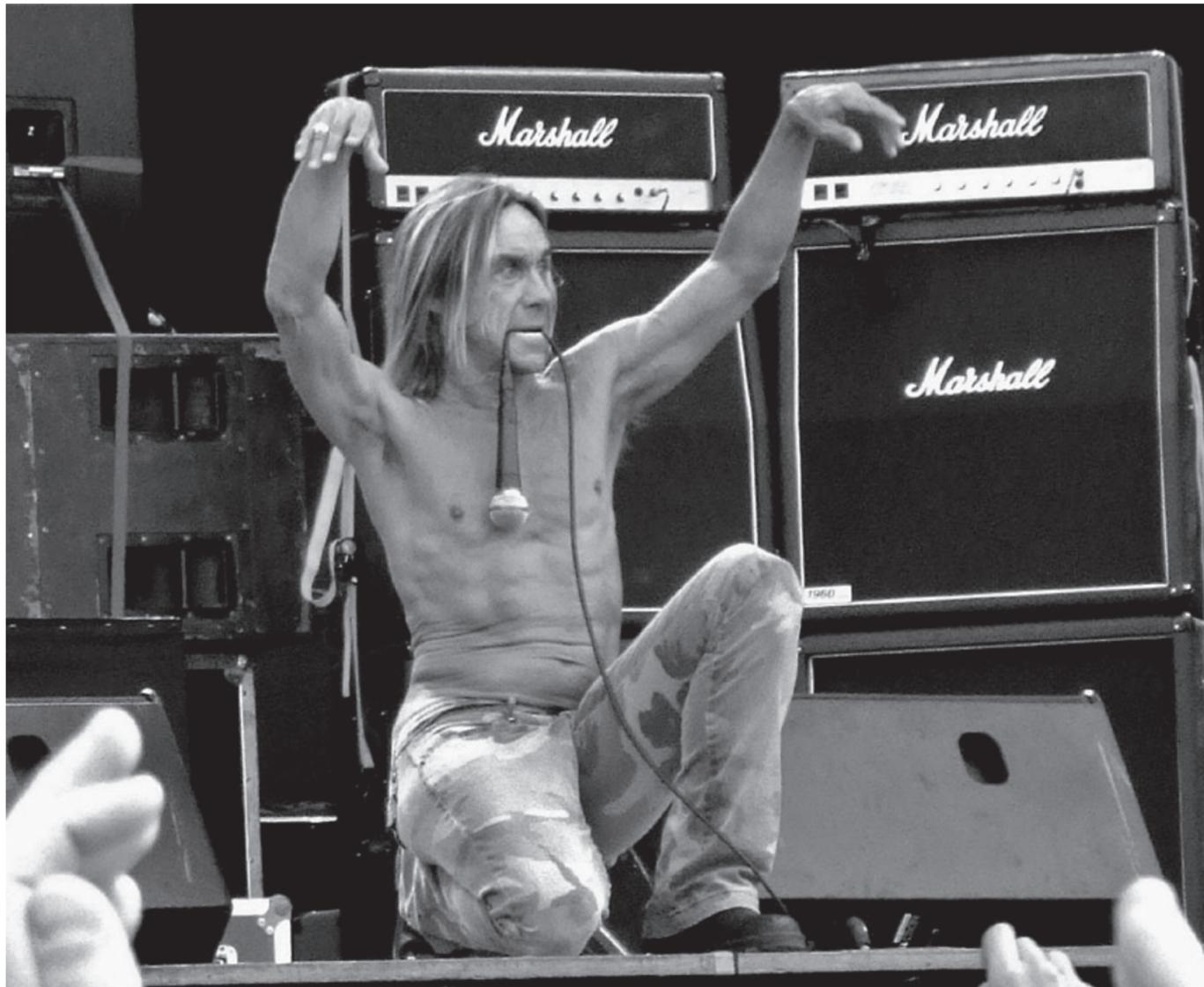
GIMME DANGER
de Jim Jarmusch

Le film que vient de réaliser Jim Jarmusch sur l'histoire des Stooges produit une énergie pleine d'humour et de violence. Il montre ce goût acide, désinvolte, autodestructeur, ironique et insolent de l'adolescence qui a fait naître ce groupe mythique. Sur la voix haute perchée d'Iggy Pop qui se moque de telle ou telle personne, le réalisateur insert des petits films d'animations naïfs, enfantins et déroutants. Mais ces séquences cohabitent avec d'autres, plus violentes : des scènes de concerts où Iggy Pop est étendu sur le sol, presque mort, d'autres où il exhibe des entailles qu'il se fait ou qui lui sont provoquées par les jets de projectiles pendant les concerts. D'autres images s'insèrent encore : l'univers enfantin des premiers shows humoristiques à la télévision américaine des 50's, des films d'archives des grandes stars du rock du début des 60's. Enfin, les entretiens menés par Jim Jarmusch en 2015 avec les membres du groupe survivants - au sens propre du terme -.

Gimme Danger vient du titre d'une des dernières chansons du groupe. Lorsque ces mots apparaissent à l'écran, dix bonnes minutes de films se sont déjà écoulées et Kathy Ashton, la sœur des deux frères membres fondateurs, vient de raconter que lorsque le groupe est rentré de sa première grande tournée jusqu'à New York entre 1967 et 1969, toutes les familles ont poussé un « ouf » de soulagement : « vous êtes encore vivants ». « Gimme Danger » s'inscrit à l'écran quand Iggy Pop vient de hurler au micro en plein concert : « à celui qui m'a lancé une canette de bière au visage, il a failli me tuer mais c'est loupé ! Reviens la semaine prochaine ! »

Sur scène, durant les enregistrements, dans les hôtels et les maisons qu'ils occupaient - ou squattaient -





HEART OF DARKNESS GIMME DANGER de Jim Jarmusch

les excès étaient la règle : excès de drogue, d'alcool, de nuits blanches et de délires. Cet excès d'énergie et de violence vient peut-être d'Ann Arbor. C'est une ville moyenne où se trouve l'Université du Michigan. Dans les années 50 et 60, cette fac a été l'endroit le plus chaud du radicalisme, non seulement politique, mais aussi musical. De cette Université sont sortis Robert Ashley, Cathy Berberian, John Cage ou encore Morton Feldman... L'avant-garde musicale de la révolution culturelle des années 70.

Le film présente la fresque de cette histoire de l'Amérique des années 60 - 70 et des relations que les groupes Punk entretenaient avec les producteurs et les tourneurs comme Tony Defries (manager de Bowie) - qu'Iggy Pop ne se gêne pas de descendre en flamme -, face au caractère indomptable des groupes qui n'entraient pas dans les standards conçus par les maisons de disques... Mais c'est justement cette insoumission qui fera la légende du groupe qui se sépare en 1973 après seulement trois albums. Cette légende sera notamment reprise et racontée par tous les groupes Punk et Rock qui suivront comme Dead Boys, New Order, The Ramones, The Dictators, The Sex Pistols, The Damned, The Black Flag, The Dead Kennedy's, Nirvana, Husker Dü, The Cramps, Television, Siouxsie and the Banshees, Dinosaur Junior, Sonic Youth, The White Stripes...

Le groupe s'est reformé en 2003.

Dans une interview télévisée de 1979, une jeune journaliste demande à Iggy Pop : « que pensez-vous avoir apporté aux années 70 ? » Sa réponse est sans appel : « j'ai liquidé les années 60 »



par Jérôme DIACRE

↑ Laurent Talin-d'Eyzac - Iggy Pop
Sziget Festival, Hongrie. 2006

LE CONCEPT À L'ŒUVRE

Sur une hypothèse d'Art & Language



¹ Dans l'article intitulé, précisément, « Towards a new Laocoön », qui paraît en 1940 dans *Partisan Review*, Greenberg déclare par exemple que « les arts d'avant-garde ont atteint ces cinquante dernières années une pureté et une réduction radicale de leur champ d'activité uniques dans l'histoire de la culture. Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs frontières "légitimes" », Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoön » trad. fr. Annick Baudoin in Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990*, Hazan, coll. Essais, Paris, 1997, p. 618.

² « Chaque art devait déterminer, à travers les opérations qui lui sont particulières, les effets qui lui sont particuliers et exclusifs. (...) Ainsi, chaque art retournerait à son état "pur", et dans sa "pureté" trouverait la garantie de ses normes de qualité aussi bien que de son indépendance. (...) Les limites qui constituent le médium de la peinture - la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment - étaient traitées par les anciens maîtres comme des facteurs négatifs qui ne pouvaient être pris en compte qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderniste en est venue à tenir ces mêmes limites pour des facteurs positifs dont il faut se préoccuper ouvertement », Clement Greenberg, « La peinture moderniste », trad. fr. Dominique Chateau in *À Propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 317-318.

Les pratiques, les formes et les revendications propres à ce qu'il est convenu d'appeler l'art conceptuel apparaissent et se développent à la fin des années soixante, c'est-à-dire à la fin d'une décennie marquée, notamment, par l'influence de Clement Greenberg. Ce dernier défend la position suivante : chaque art dispose d'une identité spécifique, spécificité à laquelle il doit réduire son champ d'action pour s'accomplir en tant que tel. Comme on sait, Greenberg reprend explicitement, en la matière, les thèses du *Laocoön* de Lessing¹, thèses qu'il radicalise en les appliquant à l'analyse des moyens et des fins de la peinture, dont le parachèvement est consacré par ce qu'il appelle la « peinture moderniste ». Pour Greenberg, la peinture devient « pure », peut s'imposer et garantir son autonomie dès lors qu'elle concentre son attention sur son médium, sur la planéité de sa surface, sur les propriétés physiques et visuelles qui lui sont exclusives². D'où l'enga-

gement du critique auprès d'un certain nombre d'artistes de l'abstraction américaine d'après-guerre dont le travail répond à ce modèle (Jackson Pollock, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Kenneth Noland, Morris Louis, etc.).

C'est dans ce contexte, celui du modernisme, que vont émerger un certain nombre d'artistes dont les œuvres s'élaborent selon des principes qui s'opposent frontalement à cette doctrine. Il s'agit pour eux, en premier lieu, de contester le formalisme greenbergien et l'esthétique qui lui correspond, c'est-à-dire de remettre en cause la primauté de la nature visuelle des œuvres. Il s'agit ensuite, à l'in-

verse, de faire de la réflexion théorique sur l'œuvre et sur l'art la première, voire la seule condition des œuvres et de l'art eux-mêmes. On trouve par exemple chez Joseph Kosuth, dans « Art after philosophy », des affirmations qui stipulent qu'« être un artiste, aujourd'hui, signifie questionner la nature de l'art »³, que « la définition "la plus pure" de l'art conceptuel [est] la suivante : une recherche des fondements du concept "art" »⁴ et que, par conséquent, « la "condition artistique" de l'art se situe à un niveau conceptuel »⁵.

Dans ces conditions, le recours au langage en général et l'usage du texte en particulier vont non seulement devenir des moyens de plein droit pour l'activité artistique, mais leur forme même va s'imposer comme la plus appropriée au projet et aux méthodes d'investigation de l'art conceptuel. De ce point de vue, le travail d'Art & Language à ses débuts apparaît comme l'un des plus radicaux, et compte parmi ceux qui développent jusqu'à sa plus extrême limite, à cette époque, l'hypothèse d'une nature conceptuelle de l'art et de la contingence de toute expérience visuelle qui lui est associée.

Art & Language est en fait le nom générique d'un collectif d'artistes, créé en 1968 en Angleterre par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell. La configuration du groupe évoluera au fil des années, pendant lesquelles de nombreux artistes et/ou théoriciens participeront à ses activités. L'historien et critique d'art Charles Harrison, qui, avec Mel Ramsden et Ian Burn, rejoint le groupe en 1971, explique que la dénomination Art & Language « désigne la pratique collective d'une série de gens qui s'était attelée depuis plus d'un an à la réalisation de projets communs »⁶.

³ Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », Studio International, 1969, trad. fr. « L'Art après la philosophie » in Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, Paris, 1990, p. 454.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

⁵ *Ibid.*, p. 458. Il n'est pas interdit, bien sûr, de penser qu'au travers de ces déclarations péremptoires se joue également la dispute d'un pouvoir législateur, jusque-là dévolu au critique : la fonction théorique, adossée à la définition même de l'œuvre, n'échoit pas ici à l'artiste comme l'occasion d'un commentaire complémentaire et facultatif sur son travail, mais devient une prérogative qui lui revient comme fondement de son statut.

⁶ Charles Harrison, « Art & Language, les 10 premières années » in *Art & Language, Les Peintures*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987, p. 10.

La production à la fois textuelle, réflexive, théorique et artistique de ses membres, en particulier pendant les premières années, répondait à plusieurs objectifs. Le premier consistait à débarrasser l'œuvre d'art de l'objet d'art avec lequel elle s'était jusque là implicitement et naturellement confondue, donc d'une marchandise adaptée au circuit commercial de l'art⁷. Il s'agissait ensuite, et dans la même logique, de rompre avec la figure traditionnelle et individuelle de l'artiste liée au modernisme, aussi bien de manière critique qu'opératoire, en diluant la notion d'auteur dans une solution d'échanges et de pratiques collaboratives, que ses membres ont souvent qualifiés de « conversations partagées ». Enfin et surtout, la forme écrite que ces productions mobilisent n'était pas envisagée par Art & Language comme une forme annexe, restreinte aux champs disciplinaires de la critique d'art ou de la théorie de l'art classiques, toujours périphériques par rapport aux œuvres, mais s'intégrait d'emblée dans la logique d'une démarche artistique où la relation entre ce qui est écrit, décrit et vu, ainsi que la légitimité de la distinction (ou de l'indistinction) entre ces trois modes, constituait le point de pivot autour duquel s'articulaient les œuvres elles-mêmes.

Quelques œuvres, parmi les premiers travaux des membres du groupe, peuvent donner une idée de la manière dont cette articulation prend forme (œuvres dont certaines sont antérieures au baptême officiel d'Art & Language, mais présentées, au fil des expositions et de leurs catalogues, comme s'y intégrant historiquement), telles que *Map to Not Indicate* (1967) ou *Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu* (1967). La première est une carte des États-unis, imprimée sur papier, sur laquelle seuls deux États sont représentés par le tracé de leur frontière respective, tandis qu'en légende sont mentionnés tous les autres qui, eux, sont visuellement absents. Dans la seconde, qui est censée figurer une portion d'océan, n'apparaissent que les bords rectilignes d'un carré qui délimite la surface de la carte.

Autre exemple, l'installation intitulée *Air Show* (ou *Air-Conditioning Show*), apparaît d'abord en 1966-1967 sous la forme d'un projet dont les textes et croquis afférents sont distribués par les artistes, puis d'une série d'expositions, accompagnées de ces mêmes documents, qui présentent dans une salle vide munie d'un climatiseur un certain volume d'air, considéré comme un « objet théorique » aux dimensions et à la température variables. On trouve parmi ces textes des instructions d'installation (*Study for the Air-Conditioning Show*), des détails techniques sur l'équipement utilisé (*Three Vocabularies for the Air Show*), ou des remarques générales (*Remarks on Air-Conditioning et Frameworks-Air Conditioning*) qui décrivent moins « l'objet » de l'exposition, qu'ils n'en interrogent la nature, la capacité à être défini, la nécessité d'être déterminé comme objet visuel, spatial, etc. On peut relever par exemple dans *Remarks on Air-Conditioning* les questions suivantes :

Est-il vraiment nécessaire d'installer l'air conditionné comme le texte l'indique, ou bien le texte ne suffit-il pas ? Le texte doit-il être identifié comme l'art, c'est-à-dire le sens de ce que nous faisons, et toute réalisation concrète plutôt comme une distraction contemplative et conservatrice ? Ici commence la distinction entre l'art conceptuel pensé comme une sorte de minimalisme, éventuellement hors du commun, et l'art conceptuel pensé comme une pratique fondamentalement textuelle⁸.

La série des vingt-trois* *Paintings I* (1966) reprend des fragments de la production écrite des protagonistes du

groupe (écrits théoriques, scientifiques, citations, description d'un fait ou d'une situation) et les présente sous forme de tableaux. Agrandis et contrecollés sur des panneaux de bois, les textes sont considérés par Art & Language comme « l'équivalent » d'une surface peinte qui en supprimerait la présence réelle⁹.

À partir de 1969, Art & Language édite une revue éponyme, *Art-Language*, qui publie des contributions d'artistes ou de théoriciens proches du groupe, ainsi que les propres réflexions de ses membres. Le résultat de cette activité éditoriale va donner lieu à *Index 01*, titre d'une installation de grande envergure présentée à Kassel pour la cinquième édition de la documenta en 1972, et qui regroupe l'ensemble des textes accumulés au fil des livraisons, conservés dans des casiers à tiroir présentés au centre d'une salle d'exposition. Les relations possibles entre les textes (de compatibilité, d'incompatibilité ou sans rapport direct) sont alors répertoriés et indexés méticuleusement, imprimés sur papier et affichés sur les murs. Au sujet de cette œuvre, Charles Harrison écrira plus tard que « la forme et l'attirail de présentation de l'*Index* résolvaient un problème qui avait depuis le début dérangé l'Art conceptuel : comment éviter que le public ne considère un matériau opératoire - des feuilles de papier - comme un matériau "artistique" ; comment transformer des "spectateurs" en "lecteurs" ? »¹⁰.

Il n'est pas certain, pourtant, qu'on puisse suivre sans réserve cette affirmation. Et cette réserve s'impose à partir du moment où l'on considère que la distinction entre « matériau opératoire » et « matériau artistique » ne va pas forcément de soi, non plus que celle qui interdirait à un spectateur, dans la cas d'une exposition publique, d'être aussi lecteur ou, pour le dire autrement, de devenir lecteur sans cesser d'être spectateur. Ce consensus entre le domaine du théorique (dont le texte et le lecteur seraient les formes exemplaires) et celui du visuel (dont l'un et l'autre s'émanciperaient) constitue justement la problématique centrale de l'éditorial (non signé, mais habituellement attribué à Terry Atkinson) du premier numéro de la revue *Art-Language*. Dès les premières lignes de ce texte inaugural, Atkinson déclare : « Admettons que l'hypothèse suivante est avancée : cet éditorial est, en lui-même, un

⁷ Seth Siegelaub, promoteur américain de l'art conceptuel, note à ce propos qu'« il y avait une attitude générale de défiance vis à vis de l'objet, comme point de passage obligé et comme aboutissement de l'œuvre, et donc à l'égard de son existence matérielle et de sa valeur marchande. Il y avait en filigrane le désir et la tentative d'échapper à cette commercialisation de la production artistique en général », Seth Siegelaub, « Quelques observations à propos du soi-disant "Art Conceptuel" : Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989) » in Claude Gintz (dir.), *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 86.

⁸ « Remarks on Air-Conditioning » cité par Gillian Perry et Paul Wood in *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press coll. Art of the Twentieth Century, New Haven, 2004, p. 73 ; nous traduisons). Dans la même veine, on lit dans *Frameworks-Air Conditioning* que si « les dimensions horizontales d'une "colonne" d'air, d'atmosphère, de "vide", etc., peuvent être spécifiées et déterminées (...) par une démarcation visible par rapport aux dimensions horizontales, axiales, etc. (...) le plus souvent, quoiqu'il en soit, les questions de "démarcation" sont des questions externes, de nature pratique ». Tandis que l'intérêt de la thermodynamique, que le texte convoque ensuite pour décrire le même phénomène, est « qu'elle se limite à la formulation de conditions nécessaires à une occurrence », trad. fr. Christian Bounay in Charles Harrison & Paul Wood, *op. cit.*, p. 937-938.

⁹ « ont été appelés *Paintings I* toutes sortes de textes allant de paragraphes de nos propres notes jusqu'à des citations d'autres auteurs. Le texte est considéré à la fois comme un "équivalent" d'une surface peinte et, bien évidemment, comme une chose qui supprime entièrement sa présence littérale » *Art & Language in Practice*, vol. 1, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1999, p. 221.

¹⁰ Charles Harrison, « Art Object and Artwork » in Claude Gintz (dir.) *L'Art conceptuel, une perspective*, *op. cit.*, p. 59, n. 7.

* Philippe Méaille nous a fait remarquer qu'à la suite d'une probable coquille issue du catalogue de leur première exposition (*Art and Language: Catalogue Raisonné : November 1965-February 1969*, Galerie Bischofberger, Zurich), la série des *Paintings I* est régulièrement associée à 38 éléments, alors qu'elle n'en compte que 23.

VOLUME I NUMBER 1

MAY 1969

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 84 Jubilee Crescent, Coventry CV6 3ET
England, to which address all mss and letters should be sent.
Price 7s.6d UK, \$1.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain

PRESQU'UN

ABRI

POUR

SANS ABRI

CHOSSES

DES

celle-ci n'a pas lieu entre un contenu donné et une apparence visuelle qui lui serait aléatoirement affectée, puisque leur comparaison aurait plutôt tendance à les rendre solidaires²².

²² À la fin de son essai, Atkinson fait explicitement référence à Merleau-Ponty, comme faisant partie « d'une longue lignée de philosophes qui ont contribué (...) à mettre l'accent sur le rôle de l'art visuel comme une correction de l'abstraction et généralement de la pensée conceptuelle » (« Introduction à Art-Language », op. cit., p. 409), ce qui est, à ses yeux, l'indice flagrant d'une position conservatrice. Or Merleau-Ponty refuse précisément une telle concurrence, au profit de ce qu'il appelle l'entrelacs ou le chiasme : « le sens n'est pas sur elle comme le beurre sur la tartine, comme une deuxième couche de "réalité psychique" étendu sur le son : il est la totalité de ce qui est dit, l'intégrale de toutes les différenciations de la chaîne verbale, il est donné avec les mots » Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 203 (Merleau-Ponty souligne).

²³ « Introduction à Art-Language », op. cit., p. 399. Cette remarque d'Atkinson s'applique ici au statut d'un texte théorique antérieur à l'avènement historique de l'art conceptuel, ce qui ne change rien au problème, qui est justement celui de l'antériorité de l'artiste.

²⁴ Michel Gauthier, « Les États du secret » in *Art & Language, Too dark to read. Motifs rétrospectifs*, 2002-1965, Musée d'Art Moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 2002, p. 31. Ce commentaire concerne la série d'œuvres intitulées *Abstract Art* (comptes-rendus d'ouvrages philosophiques sérigraphiés tels quels sur toile). Michel Gauthier crédite Art & Language d'une « pleine conscience » de ce statut pictural, ce que les thèses de l'éditorial, à nos yeux, ont du mal à confirmer. Statut qu'il réserve par ailleurs aux œuvres du collectif britannique, alors qu'il nous semble commun à l'ensemble des œuvres dites conceptuelles, quelles qu'elles soient. Que la « version du "concept" » défendue par Art & Language soit « un instrument d'élucidation, de problématisation, un outil d'analyse (...) qui assurément n'est pas celle de l'art conceptuel dans la version qui hérite l'autoréflexivité » (*ibid.*, p. 33, l'auteur souligne) c'est-à-dire, implicitement, celle de Kosuth, nous paraît en revanche incontestable.

d'art du fait qu'il soit l'œuvre d'un artiste, sachant que ce qui définit suffisamment l'artiste pour le distinguer du théoricien c'est son « intention » et « la nature de [son] engagement dans l'art ». Mais l'intention seule, et seulement énoncée, ne suffit pas : elle pourrait être celle d'un critique. Il faut d'abord que son auteur soit un artiste (en l'occurrence un artiste-théoricien, mais non un théoricien tout court). Comment le reconnaître ? On ne peut invoquer ici sa volonté de produire des œuvres d'art, ni la reconnaissance de son identité sociale et professionnelle sans que la question se pose à nouveau, au risque de ne plus sortir du cercle vicieux qui s'engage. Il faut donc que l'artiste ait été préalablement distingué du théoricien, non pas forcément « à l'intérieur du cadre développé par les conventions de l'art visuel », mais assurément en dehors de celui des conventions du discours théorique, c'est-à-dire, no-

À la question du visuel comme critère il faut préférer celle du visible comme modalité, et à celle des conventions propres au premier, qu'il a sans doute raison de récuser, celle des circonstances propres au second, qu'il a sans doute tort de sous-estimer.

En matière de conventions, d'ailleurs, si l'on repose la question de savoir si l'« éditorial peut être estimé comme œuvre d'art » non plus « à l'intérieur du cadre développé par [celles] de l'art visuel » mais à l'intérieur de celui des conventions de l'exercice du discours théorique, de nouvelles difficultés surgissent.

L'éditorial d'*Art-Language*, comme toute production écrite (qu'elle soit littéraire ou théorique), peut être considéré comme une œuvre, dans la mesure où il est le produit d'une activité humaine. Que signifie qu'il puisse ou doive être considéré, plus spécifiquement, comme une œuvre d'art ? Que signifie le complément « art » en l'occurrence ? À quels critères distinctifs faut-il dès lors rapporter l'œuvre pour qu'elle soit dite artistique et que cette question ait un sens ? Évidemment pas à des critères visuels, arbitraires et accessoires, répond Atkinson qui les récuse d'emblée, et qui propose d'admettre qu'un texte théorique puisse tout aussi bien y prétendre. Mais faut-il alors en conclure que tout texte théorique devient aussitôt une œuvre d'art, même s'il émane d'un critique, lequel deviendrait *de facto* un artiste ? Non, précise Atkinson, car « ce qui doit être considéré ici, c'est l'intention de l'artiste conceptuel » qui est « séparée de celle du théoricien de l'art à cause de leur relation et de leur point de vue préalablement différents à l'égard de l'art, c'est-à-dire par la nature de leur engagement dans l'art »²³. Autrement dit, l'éditorial tient sa possibilité d'être une œuvre

tamment, en dehors des formes communes et convenues d'une revue et de son éditorial.

À ce titre, l'ensemble des œuvres ou des propositions d'Art & Language qui ont donné lieu à des expositions (aussi peu « visuelles » qu'elles soient ou qu'elles aient semblé être) est, me semble-t-il, déterminant et fondateur, étant entendu que ce que permet d'abord une exposition, ce n'est pas l'étalage plus ou moins organisé d'objets divers, mais la possibilité pour quelque chose de se manifester. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soumet ce quelque chose à une « visualité » préalable comme à son critère ou sa limitation (excluant quelque contenu ou concept que ce soit), mais qu'à l'inverse elle rend possible que ce contenu s'expose, même s'il n'est pas visuellement perçu. Dans le cas des *Paintings* ou des *Maps*, par exemple, on pourrait parler en ce sens de ce qui apparaît sous le mode d'un manque, de l'apparition réelle d'un vide, d'une perception extra-visuelle (comme on dirait extraordinaire).

De sorte qu'il s'agirait moins de faire la différence, pour en établir la légitimité respective, entre ce qui serait « visuel » et ce qui ne le serait pas, par nature ou par principe (une nature ou un principe qu'il faudrait recouvrer, isoler, et purifier de ses attributs physiques - où l'on retrouve, inversé, le leitmotiv de Greenberg) que de tâcher de décrire ce qui apparaît selon son mode propre, le « visuel » devant apparaître, lui aussi, comme tel, au même titre que le concept, dont le texte édité et le texte exposé assument deux manifestations particulières.

Dans un texte qu'il consacre à Art & Language à l'occasion d'une exposition rétrospective, à propos d'une série contemporaine et comparable aux *Paintings*, Michel Gauthier insiste sur le « statut "pictural" de ces "concepts" présentés sous forme de tableaux » et va jusqu'à prétendre que « le "concept" est un être matériel et, partant, justiciable d'une perception semblable à celle dévolue à la peinture »²⁴. Sans aller jusqu'à rendre matériel le concept, dans le chapitre de *L'Œuvre de l'art* intitulé « L'état conceptuel », Gérard Genette, dont l'analyse concerne le readymade, fait, quant à lui, cette remarque : « si l'on considère qu'ici l'œuvre consiste non en cet objet mais en sa proposition, la possibilité d'un caractère esthétique, non certes de l'objet mais de l'acte de proposition, reste ouverte, et avec elle celle d'une relation pertinente entre artistique et esthétique - à la seule condition de définir l'esthétique de manière assez large pour déborder les propriétés *physiquement* perceptibles »²⁵.

Ainsi, peut-être, l'œuvre cesserait d'être hantée par le concept comme par un fantôme indésirable et, l'accueillant comme son hôte, accepterait enfin d'être habitée par lui²⁶.



par Fred GUZDA

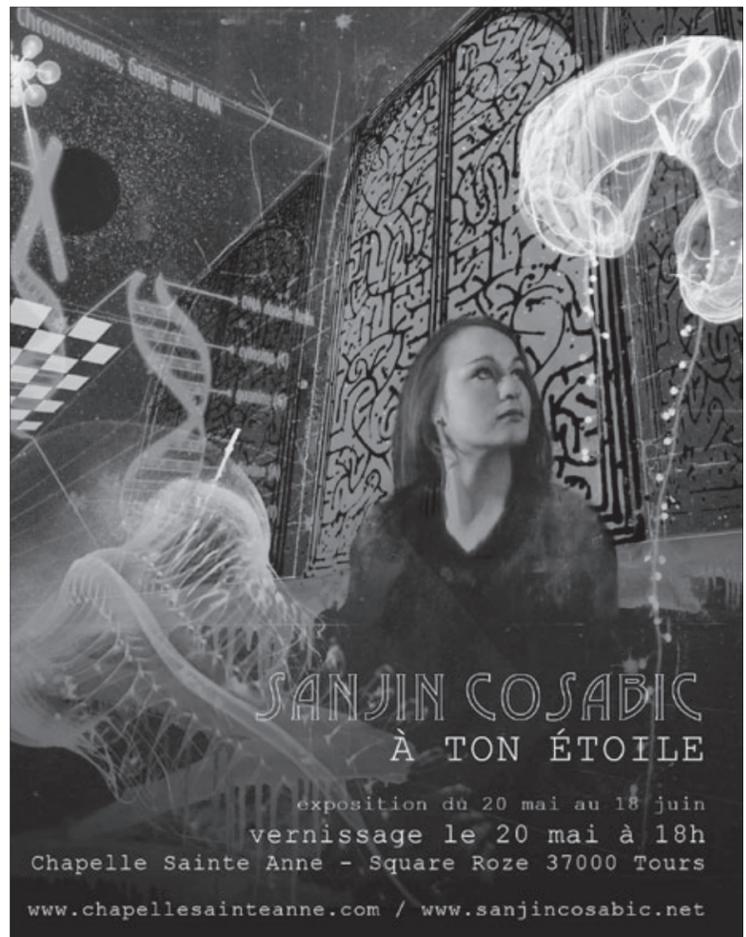
Remerciements à Philippe Méaille et au château de Montsoreau pour les visuels qui accompagnent cet article.

16
17



CCNT
CENTRE CHOREGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBLANC

02 18 75 12 12
www.ccntours.com



SANJIN COSABIC
À TON ÉTOILE

exposition du 20 mai au 18 juin
vernissage le 20 mai à 18h
Chapelle Sainte Anne - Square Roze 37000 Tours
www.chapellesainteanne.com / www.sanjincosabic.net

DU 5 AU 27 MAI 2017

FRANCK
CHARLET



LA BOITE NOIRE
57 rue du Grand Marché - Tours
Ouverture du mercredi au samedi de 11h à 19h
06 99 19 52 22 - laboitenoire37@gmail.com
www.laboitebis.fr

BLAZERS
BLASONS

Multiple Art Days
26, 27 & 28 Mai 2017
www.multipleartdays.com

www.blazers-blasons.com

RÉTROSPECTIVE
THIERRY-LOIC BOUSSARD

DU 01/07
AU 10/09 2017

VERNISSAGE
VENDREDI 31 JUIN
À 18H30



LE TRANSPALETTE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
BOURGES

FICHE L'ANTRE-PEAUX
26, ROUTE DE LA CHAPELLE
18000 BOURGES
TÉL. : 02 48 50 38 61

www.facebook.com/transpalettecentredart
www.emmetrop.fr
transpalette@emmetrop.fr

OUVERTURE
DU MERCREDI AU SAMEDI
DE 14H À 19H
ET SUR RENDEZ-VOUS
ENTRÉE LIBRE

ARTICULTURES & AUTRES
emmetrop



Diego Movilla - Construction pavillonnaire sur la Prise de la Bastille
gravure ancienne modifiée, 21 x 24cm, 2016







CLAIRE **TABOURET**

NEPTUNE

28 JUIN / 17 SEPT. 2017

LE CREUX DE L'ENFER

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
VALLÉE DES USINES / 85 AV. JOSEPH CLAUSSAT / **THIERS**

ENTRÉE LIBRE - ouverture tous les jours de 13.00 à 18.00 (sauf le mardi)
visite commentée le dernier dimanche du mois - 2,50 € / pers. - gratuit -18 ans
et les 8 et 9 juillet à l'occasion de la **Pamparina** 2017 à thiers, médiation gratuite
sur demande.

ATELIERS ENFANTS (accompagnés d'un adulte)
lundis et vendredis des vacances d'été sur réservation / 4,50€

Foodtruck pour déjeuner sur la terrasse le dernier du dimanche du mois.



commissaire de l'exposition : **Frédéric Bouglé**

avec les soutiens :
du Ministère de la Culture et de la Communication / Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Auvergne-Rhône-Alpes, de la Ville de Thiers, du Conseil Départemental
du Puy-de-Dôme, du Conseil Régional d'Auvergne-Rhône-Alpes, de Clermont Auvergne Métropole,
du Rectorat de l'Académie de Clermont-Ferrand et du Parc Naturel Régional du Livradois-Forez

creuxdelenfer.net